

FRANCISCO FERREIRA MOREIRA

**AS IMAGENS INFERNASIS EM
OS SERTÕES E ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA:
UMA LEITURA MITOPOÉTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Araraquara – SP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras - Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Araraquara-SP, dezembro de 2005.

Comissão Examinadora

Prof. Dra. Maria Marlise Vaz Bridi

Prof. Dr. Flávio Wolf Aguiar

Prof. Dr. Sérgio Vicente Mota

Profa. Dra. Maria Célia Leonel

Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Araraquara - São Paulo, dezembro de 2005.

DEDICATÓRIA

Aos meus queridos pais:

José Moreira de Santana
Petronila Ferreira de Souza

À minha esposa *Vanilda Klippel Moreira* que, inobstante o seu estado de saúde, soube com muita paciência me compreender nos difíceis momentos dessa trajetória.

Aos meus filhos que, juntos comigo, sonharam com esse título.

À minha querida ex-aluna, professora **Ivone de Moraes Kerber**, atual Diretora do Teatro Municipal de Rolim de Moura, que sabiamente partilhou de minhas dificuldades valendo-se delas para me incentivar com palavras carinhosas.

HOMENAGEM PÓSTUMA

À memória de meus tios:

ELISA que, mesmo sem conhecer as letras, muito cedo fez despertar em mim o gosto pelo maravilhoso e pelo fantástico, através do relato de mitos, lendas e histórias do folclore nordestino que, costumeiramente, fazia, à noite quando do seu descanso ao meu lado em sua rede.

HERMÓGENES, sempre sereno e presente, também não conhecia as letras, mas soube com a devida lucidez me ensinar o respeito ao próximo, o valor da verdade e o amor pela vida.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo agradeço a uma Entidade Suprema por ter permitido que eu existisse e no percurso dessa existência, pudesse chegar onde estou;

À minha orientadora, professora Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi pelo desprendimento, pela sua paciência durante todo o processo de orientação e, sobretudo, pela sua amizade e compreensão;

À professora Dra. Maria Célia Leonel pela sua valiosa contribuição como professora durante o curso, pelas sugestões bibliográficas e, especialmente, pelas observações preciosas por ocasião do exame de qualificação;

Ao professor Dr. Sidney Barbosa a quem devo as primeiras observações acerca do Anteprojeto dessa tese e depois, como professor, amigo e membro da Banca de qualificação, pelas suas contribuições, sugestões bibliográficas e até empréstimo de livros;

Ao professor Dr. Flávio Wolf Aguiar por quem tenho profunda admiração e por ter me iniciado em Frye, propiciando-me a inspiração deste trabalho;

Ao professor Dr. Sérgio Vicente Mota, também depositário de minha admiração e respeito, pelo muito que aprendi numa tarde de palestra que nos dedicou aqui no Campus de Araraquara, em 2002;

À amiga e professora Dra. Catherine Barbe Campf da UNIR – Campus de Guajará-Mirim, pela leitura criteriosa do meu esboço de tese pelos comentários a respeito e pelas sugestões críticas que me acrescentou;

A Fundação Universidade Federal de Rondônia UNIR, pelos dois anos de liberação que me concedeu, para que eu pudesse freqüentar ao curso e, especialmente, à Professora Dra. Maria Cristina Victorino de França que, à frente do Depto de Letras e Lingüística do Campus de Guajará-Mirim, aliviou-me do peso de disciplinas para que eu pudesse concluir este trabalho.

RESUMO

O presente trabalho desenvolve um estudo comparativo entre *Os sertões* de Euclides da Cunha e *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, analisando *as imagens infernais* como procedimentos de construção das narrativas. A articulação de tais procedimentos ocorre por conta de uma *Crítica histórica* associada à *Crítica arquetípica* como instrumentos teóricos de análise desenvolvidos por Northrop Frye. A análise se fundamenta no aspecto estrutural das obras com vistas a compreender como *as imagens infernais* se organizam no processo narrativo para construir um universo paradoxal ao mundo convencionalmente desejável ou ideal. Nesse sentido as análises demonstram que, embora o lugar de reflexão da civilização ocidental tenha sido *teológico* durante muito tempo, sempre colocando a existência do *inferno* em oposição ao *paraíso*, a evolução intelectual dos povos deslocou esse universo *mítico-religioso*, para o mundo estético, trazendo a expressão dos desejos humanos sob a forma de arte. De acordo com essa perspectiva verificou-se que as narrativas que compõem o *corpus*, não obstante à distância espacio-temporal entre elas e as particularidades estilísticas de cada autor, se edificam a partir do mesmo universo simbólico, recebendo um tratamento literário e não religioso, mas não se desviam da semântica constitutiva do modelo judaico-cristão.

Palavras-chave: Apocalíptico, arquétipos, cômico escatológico, imagens infernais, imitativo, irônico, mítico, judaico-cristão, teológico.e trágico.

RÉSUMÉ

Le présent travail se veut une étude comparative entre *Os sertões* de Euclides da Cunha et *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, par l'analyse des *images infernales* en tant que processus de construction narrative. L'articulation de ces processus est proposée sur la base d'une *Critique historique* associée à la *Critique archétypique* fournissant les outils théoriques d'analyse développés par Northrop Frye. L'analyse s'appuie sur l'aspect structurel des oeuvres en vue de comprendre comment les *images infernales* s'organisent dans le déroulement de la narration afin de construire un univers paradoxal en opposition au monde conventionnellement désirable ou idéal. En ce sens les analyses montrent que, bien que le lieu de réflexion de la civilisation occidentale ait été pendant très longtemps théologique, opposant de façon duelle l'enfer et le paradis, l'évolution intellectuelle de ces peuples a déplacé cet univers mythico-religieux vers l'univers esthétique, transformant l'expression des désirs humains en art. Dans cette optique il a été vérifié que les narrations qui constituent le corpus, malgré la distance temporelle et spatiale qui les sépare, et malgré les spécificités stylistiques de chacun des auteurs, se construisent en partant du même univers symbolique, et que, tout en se constituant en oeuvre d'art – sans référence explicite à un quelconque univers religieux –, elles ne divergent pas de la sémantique constitutive du modèle judéo-chrétien.

Mots-clés : Apocalyptique, archétypes, comique, escatologique, images infernales, imitatif, ironique, mythique, judéo-chrétien, théologique et tragique

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
------------------------	-----------

CAPÍTULO I

O INFERNO CRISTÃO NUMA CONCEPÇÃO HISTÓRICA.....	09
1.1. A tradição judaico-cristã na Idade Média.....	09
1.2. A evolução cultural e as mutações do inferno: O Renascimento, as Luzes e a Idade Moderna.....	17
1.3. O inferno: realidade e metáfora nos tempos atuais.....	27

CAPÍTULO II

FICCIONALIZAÇÃO DAS IMAGENS E RETORNO DO MITO.....	33
2.1. O mito: dualidade e harmonia na unidade do cosmo.....	33
2.2. Retorno do mito e contextualização do <i>corpus</i>	43
2.3 Uma classificação das imagens segundo Frye.....	52
2.3.1. As imagens arquetípicas numa visão mitopoética.....	51
2.3.2. A cidade.....	53
2.3.3. O jardim.....	57
2.3.4. O aprisco.....	59

CAPÍTULO III

AS IMAGENS INFERNAIS EM *OS SERTÕES E ENSAIO SOBRE*

A CEGUEIRA	64
3.1. Canudos: Canaã sagrada ou Jerusalém amaldiçoada?.....	64
3.2. No anfiteatro de Canudos um soldado descansava... ..	75
3.3. Configurações do inferno num assalto a Canudos.....	83
3.4. Uma viagem às trevas pelo imaginário da cegueira.....	93
3.4.1. A cegueira branca: um novo paradigma.....	99
3.4.2. O drama dos personagens em meio às trevas.....	105
3.4.3. O mundo pelo avesso e a negação da identidade.....	119
3.4.4. Na trilha das personagens, as marcas do destino.....	126
3.4.5. Depois do inferno, as esperanças de um mundo humano.....	139

CAPÍTULO IV

AS DUAS OBRAS: IDENTIDADE E DIFERENÇA.....154

4.1. A estrutura das obras e o processo de circularidade.....	154
4.2. Da “Tróia de taipa” a Metrópole anônima: a trajetória do homem em ritmo de tragédia.....	166
4.3. O fantasma finissecular e o fracasso das utopias.....	177
4.4. Distância e diferença numa só semântica.....	182

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....189

BIBLIOGRAFIA.....194

INTRODUÇÃO

Todo trabalho tem sua história. A deste começou há muitos anos quando, ao optar pelo caminho das letras, deparei-me com o mito de que *Os sertões*, do escritor Euclides da Cunha seriam uma obra de leitura extremamente difícil, quase impenetrável, conforme opinião da maioria de colegas e mesmo de professores. Confesso que, não obstante a leitura de textos com elevados elogios da crítica a respeito da obra, eu acabava incutindo nela sempre a suposta imagem impenetrável que o senso comum havia construído e que se consolidara ao longo do tempo.

Em 1993, após terminar a graduação em letras, tornei-me professor de Literatura Brasileira no Campus da Fundação Universidade Federal de Rondônia no município de Rolim de Moura-RO e já não me sentia mais à vontade com a idéia de incompreensibilidade da referida narrativa; e como sou um leitor persistente, por várias vezes tentei ler a obra, sem muito sucesso evidentemente, mas, nessa demanda, cada vez que desistia ou terminava sem êxito a leitura, o sentimento de frustração se transformava num profundo desejo de um dia poder fazer uma investigação sobre a obra; entretanto, ainda me faltava maturidade teórica para o assunto, bem como munição metodológica para que eu pudesse penetrar definitivamente a selva euclidiana.

Em outubro de 1999, quando fazia o mestrado em Lingüística nesta mesma unidade de ensino, tive o privilégio de freqüentar uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários ministrada pelo professor Dr. Flávio Aguiar, denominada *As visões do inferno: uma perspectiva de leitura para a literatura brasileira*, a qual propunha “estudar a permanência das imagens originárias das antigas cosmogonias de origem medieval, usadas para representar o mundo infernal na literatura brasileira, e sua integração ao projeto de autonomia literária que levou à formação de uma literatura nacional a partir do século XIX” (Aguiar, 1999, Ementa do curso).

A proposta, além de fascinante, incluía uma introdução a *Os sertões* como espaço ambíguo que acomodava um povo pacífico e devoto, mas que, atacado se enfurecia e num passe de mágica se transfigurava, passando a protagonizar cenas infernais, como as que ocorreram em revide às forças do governo durante a guerra de Canudos. Foi, então, a partir das discussões fomentadas durante aquele curso, que me senti apto e ao mesmo tempo credenciado para adentrar e conhecer mais profundamente os “segredos” de *Os sertões*. Entretanto, o fantasma da obra

impenetrável, vez por outra ainda me assustava, até que a professora *Márcia Gobbi* me propôs confrontar *Os sertões* com *Ensaio sobre a cegueira* do escritor português José Saramago, cuja escrita o coloca em plano privilegiado, visto que seu estilo se constitui uma poderosa arma no sentido, exatamente, da demolição do fantasma das idéias consolidadas.

Assim, estava lançado o desafio: investigar as imagens infernais em *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira*, mas, para tanto, seria necessário conhecer a natureza das obras para, posteriormente, estabelecer um recorte e o eixo investigativo. Desse modo, confiando no pressuposto de que *Os sertões* são uma obra que se edifica a partir de procedimentos dialéticos e que procura pôr em evidência a parceria ciência e arte, deduzimos que sua leitura poderia ser levada a efeito por dois pontos de vista: de um lado, o científico, que levaria em conta os aspectos botânicos, etnológicos, geográficos, geológicos, históricos e sociológicos que perpassam toda a narrativa; e de outro, o artístico que, naturalmente, compreende o aspecto ficcional, onde fervilham as imagens metafóricas, o mundo imaginário e todo desdobramento criativo do autor.

Foi esta última acepção que tomamos como referencial, pois, de maneira particular, interessava-nos a obra como objeto estético sem, no entanto, expungir dela os demais predicados, por serem de fundamental importância tanto no processo interpretativo quanto na construção das análises. Definido, assim, o recorte a respeito de *Os sertões*, visualizamos a possibilidade de estabelecer processos comparativos entre as obras, uma vez que a narrativa de Saramago é de caráter puramente ficcional e institui, por vias alegóricas, uma crítica ao mundo contemporâneo visto criar um outro universo cujos habitantes não se transfiguram instintivamente como em *Os sertões*, mas são metaforicamente reduzidos à condição de cegos que embora vendo não vêem, assim, todos conviviam no mesmo espaço, mas ninguém enxergava um ao outro.

Estabelecida essa correlação entre *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira*, seria necessário, também, estabelecer relações de sentido entre as imagens provenientes de um passado cosmogônico que habitam o nosso imaginário e aquelas que, munidas de investimentos figurativos se articulam no processo narrativo, levando em conta que a linguagem literária elabora, em nível do imaginário, a relação existencial do homem com o mundo através da ficcionalidade do espaço, do personagem e do acontecimento. Desse modo, a criação da realidade ficcional, tanto em *Os sertões* como em *Ensaio sobre a cegueira*, faz-se por meio de operações imitativas que, estruturando o mundo, o homem e as ocorrências, simulam uma realidade objetiva; mas esse discurso só se configura como literário quando se recobre de um investimento semiótico,

ou seja, quando passa por um processo de conversão literária, cuja concessão se dá, exatamente, em função dos processos simbólicos que emanam das referidas imagens.

Nesse sentido, faz-se necessário formular um esboço teórico adequado à natureza da investigação, pois constatamos que as obras em apreço são construídas de modo a criar situações inusitadas, de um lado, por conta de uma linguagem extremamente elaborada que se movimenta metaforicamente, edificando cenários e teatralizações cuja grandeza só acontece em função de um desdobramento trágico e, de outro, em virtude de uma linguagem que se sustenta mediante a firmeza antierudita e pelo uso corrente de clichês sempre empregados em situações “sui generis”, com vistas a construir a situação trágica, sem teatralização nem cenário explícitos, onde a combinação das imagens confere ao texto sempre uma perspectiva irônica. Foram essas situações, algumas vezes em sentidos correlatos, outras vezes em sentidos opostos que, indubitavelmente, forçaram-nos a refletir sobre a complexidade das imagens e a forma como elas se articulam na construção de cada romance, porque são as posições por elas ocupadas no contexto ficcional que se constituirão objeto de nossa investigação.

Em face de tais constatações e tendo como objetivo a necessidade de apreensão das referidas imagens conforme aparecem no *corpus*, fomos levados a indagações cujas respostas só seriam possíveis mediante o emprego de uma teoria poética que contemplasse o imaginário. Nesse sentido, buscamos embasamento em estudiosos como Durand, Eliade, Meletinski e, principalmente, Northrop Frye, com vistas a compreender o modo como as *imagens infernais* se organizam no processo narrativo para construir um universo paradoxal ao mundo convencionalmente ideal, uma vez que, do ponto de vista mítico, a crença ocidental sempre colocou como lugar de reflexão teológica a existência do *inferno* em oposição ao *paraíso*. Mas essa crença, evidentemente, não permaneceu estanque, com o passar do tempo, a evolução intelectual dos povos deslocou o universo mítico-religioso para o mundo estético, trazendo a lume a expressão dos desejos humanos sob a forma de arte.

Foi, então, em razão desse fazer artístico, envolvendo, naturalmente, uma poética que achamos conveniente o emprego da expressão “leitura mitopoética”, principalmente por tratar-se do momento em que o mito, ao identificar-se com a narrativa, insere-se no plano da literatura, instalando o processo que enceta a dicotomia sagrado/profana materializada na elaboração artística. O referido processo se dá por meio da liberação de uma energia “demoníaca” que funciona como força desencadeadora dos princípios imaginativos com vista à criação poética.

Assim, o mito não só expressa o sentido profundo das coisas divinas e sagradas, mas, por meio da história, expressa simbolicamente as fantasias humanas, ou seja, cria uma instância-mundo que está aquém do plano dos deuses, mas além da realidade humana; um espaço onde o mundo não é divino nem humano, mas criação *mitopoética*. Foi, então, nesse entremundos, situado entre o divino e o humano, que instauramos o processo investigativo com vistas a estudar o universo simbólico que subjaz das narrativas, empreendendo, assim, “uma leitura mitopoética”.

Para dar conta da proposta, primeiramente recorreremos a uma Crítica histórica ou Teoria dos modos, na interpretação de Frye (1973), porque ela parte do pressuposto aristotélico de que “nas ficções literárias o enredo consiste em alguém fazer alguma coisa” (p. 39). Esse alguém, naturalmente, é o herói ou simplesmente o personagem, enquanto alguma coisa significa o que ele faz ou deixa de fazer, conforme as condições em que pode fazer ou poderia ter feito, porque nem sempre é possível para o personagem fazer o que quer, onde, quando e como quer. Tudo é predeterminado no plano dos pressupostos estabelecidos para ele, pelo autor. Desse modo as obras de ficção são classificadas conforme a força de ação de seu herói ou personagem e passam a pertencer, sem nenhuma aceção valorativa, evidentemente, ao *imitativo elevado* ou *apocalíptico* e ao *imitativo baixo* ou *demoníaco*, incluindo neste último o *modo irônico*. Nesse sentido, é oportuno informar que Frye define o termo *apocalíptico* como “o vocábulo temático que corresponde a ‘mito’ na literatura ficcional” portanto, uma metáfora para designar o mundo das imagens míticas que representam o conceito de céu ou *Paraíso* na religião, onde “tudo é potencialmente idêntico a tudo como se estivesse dentro de um mesmo contexto infinito”.(p. 359).

Em nosso caso, *Os sertões* não se submetem a uma *classificação* determinada em virtude de ser uma obra de difícil categorização; entretanto, as condições que permitem a evolução do sertanejo, da figura de um “centauro bronco” a um “titã acobreado”, ou a transformação de um simples soldado cavalariano que na luta “concentrara os últimos alentos no último arremesso da lança” e ao morrer precipita-se morro “abaixo em queda prodigiosa, de titã fulminado” (Cunha 2000, p.389), possibilitam sua inserção no *imitativo baixo* ou *irônico*, modo no qual se inscreve também *Ensaio sobre a cegueira*; visto que “as imagens demoníacas são apropriadas ao modo irônico, na fase recente em que ele se volta para o mito” (Frye, 1973. p. 152). Desse modo, ao se admitir *Os sertões* como uma obra de ficção, inevitavelmente o incluímos no rol das obras que focalizam uma visão demoníaca do mundo.

Conforme esse enquadramento teórico, podemos ler a trajetória dos personagens, tanto de uma obra quanto de outra, numa perspectiva “trágico-cômica” uma vez que, cada *modo de ficção* comporta as duas esferas e, também, por apresentarem situações possíveis de serem avaliadas por este viés. Assim, convém informar que em *Os sertões* há momentos em que a obra se equipara à paródia da história romanesca, nesse caso, a ficção sobre a queda do chefe (O Conselheiro) é o único meio pelo qual ele pode ser afastado da sociedade; é o instante trágico quando se mistura o heróico ao irônico, porque sua queda se dá pela morte em situação trágica. No plano cômico, a esperança de reintegração do herói à sua sociedade ocorre por conta da crença sebastianista, ou seja, através da idéia de retorno do Conselheiro em meio a uma legião de anjos vinda, para restaurar o reino infernizado pela República.

Mas os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* também se enquadram nestas perspectivas, pois na *esfera do trágico* eles vivem a condição de *bode expiatório*, porque são submetidos a uma situação que não escolheram. O fenômeno que os arrasta para tal situação é completamente alheio à vontade deles, embora esteja no plano do narrador. O isolamento de toda uma comunidade expõe claramente o plano trágico conforme a perspectiva em estudo. E assim, toda a situação se faz irônica na medida em que os personagens vão se conscientizando da imposição de um destino catastrófico. Na *esfera do cômico* o discurso expressa a agonia mítica dos aspectos selvagens e cruéis empregados no processo de libertação dos personagens que seria a luta em busca da reintegração ao mundo humano que só se daria mediante a recuperação da visão.

Em *Os sertões*, a libertação poderia vir por meio da morte, já que haviam aprendido que a vida terrena seria uma prisão, porém, transitória. Mas a agonia mítica nos remete à selvageria primitiva empregada pelas forças republicanas e que ficou conhecida como degola. Em *Ensaio sobre a cegueira*, os princípios de libertação também ocorrem por meio da morte, porém, em perspectivas diferentes: para se livrar das humilhações impostas pelo grupo dos “malvados”, a mulher do médico matou o chefe deles a golpes de tesoura; para se livrar do confinamento, a mulher do isqueiro ateou fogo ao manicômio; tornou-se vítima e pagou com a vida a liberdade dos outros. Uma liberdade literalmente irônica, porque de nada adiantava estarem fora do manicômio mergulhados na mesma imensidão branca.

Mediante os questionamentos acima, julgamos identificado o *modo demoníaco* no qual as obras estudadas se estruturam e se caracterizam, conforme a realidade ficcional de que são portadoras. Mas, ainda, na esteira teórica do mesmo autor, valemo-nos da Teoria dos mitos ou

Crítica arquetípica que, embora apareça como autônoma, em nossa pesquisa comparece para completar o quadro teórico, pois, há situações em que a *teoria dos modos* por si só não daria conta de analisar os romances em questão. Assim, fez-se necessária uma reflexão acerca de algumas imagens *apocalípticas* tais como *a cidade, o jardim e o aprisco*, empregadas de maneira invertida ou deslocada, como sugere o próprio autor, para que pudéssemos analisar certos aspectos dos personagens e algumas características estruturais das obras, levando em conta a emergência de paradoxos, a dificuldade de harmonia, o ajuste lingüístico, os recursos narrativos e outros obstáculos que notadamente se fazem presentes na ordem de interpretação dos fatos.

Na verdade, a Teoria dos mitos serviu para dar sustentação às análises no que se refere ao desejo de compreender um mundo às avessas, ou seja, para examinar o mundo que se edifica a partir da combinação de imagens de aspectos sombrios, com vistas a instituir o *divino demoníaco* e o *humano demoníaco*, porque são estas esferas que se presentificam fortemente nas obras estudadas. Para Frye (p. 41), a divisão entre esses dois mundos é bastante acentuada em virtude das naturezas divina e humana, principalmente em culturas, onde as religiões são teológicas e monoteístas. Aí, há uma tendência à unificação do mito na medida em que um único deus se sobrepõe as duas esferas do mundo, e estando ele acima do bem e do mal, naturalmente possui poderes para homologar sentidos a ambas as instâncias, por isso, no caso em questão, elas se organizam num sistema em que a simbólica se define *a priori*, conforme o mito de *interesse*.

Para melhor explicitar o emprego dessa Teoria, cabe-nos alertar que, embora o crítico estabeleça relações do mito com a comédia, com a história romanesca, com a tragédia e com a ironia ou a sátira, esse tipo de relação tem como objetivo restabelecer a harmonia entre o mito e os elementos da natureza, pois cada categoria literária corresponde à forma arquetípica de uma estação sazonal que se reflete no ciclo solar do dia e vai ecoar no ritmo orgânico da vida humana sem, no entanto, ter nada a ver com as questões pertinentes aos gêneros literários; assunto que o crítico pormenorizou em outro ensaio intitulado *Crítica retórica ou Teoria dos gêneros*. Nele Frye (p. 162) afirma que há categorias narrativas mais amplas do que os gêneros literários comuns, que, inclusive, os antecederam e se apresentam como romanesco, trágico, cômico e irônico, mas apenas descrevem as características gerais das ficções literárias, sem relação estrita com o gênero.

Gostaríamos de lembrar que tudo que empreendemos tanto com relação às obras, quanto com relação à teoria, refere-se a um mundo simbólico onde o narrador exerce as funções de catalisador e representante especial da cultura do meio no qual está inserido. Para isso, ele se

inscreve numa rede de imagens cujo objetivo é refletir e materializar artisticamente o imaginário de uma cultura com seus elementos constitutivos como ideologia, política e religião. Nesse sentido, o enredo de um romance deve contemplar esses pressupostos, porque a narrativa de ficção tem por finalidade representar, artisticamente, os sonhos, as fantasias e, sobretudo, formular denúncias acerca das desilusões, das frustrações e dos conflitos existenciais e sociais de um povo. De modo que todos os pontos até aqui ligeiramente enfocados, estão mais longamente desenvolvidos no texto que compõe o corpo da nossa investigação e que tem como título acadêmico - **As imagens infernais em *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira*: uma leitura mitopoética**, cuja estrutura passaremos a expor.

O texto objeto desta introdução encontra-se estruturado em quatro capítulos assim organizados: o primeiro denominado *O inferno cristão numa concepção histórica*, compõe-se de três tópicos e tem a intenção de mostrar, por meio de um percurso histórico, que o inferno sempre foi tema recorrente desde os primórdios da humanidade. Entretanto, enfocamos prioritariamente o sentido que ele tomou a partir da Idade Média na tradição judaico-cristã, levando em conta a evolução intelectual dos povos; ou seja, como se deu sua conseqüente mudança e seu deslocamento semântico, conforme o padrão artístico ou científico de cada período que marcou a história do mundo Ocidental, como a Idade Média, o Renascimento, as Luzes e a Idade Moderna. Ainda questionamos a sua existência nos tempos atuais e percebemos que ele permanece ambíguo, mas continua se deslocando numa trilha movediça entre realidade e metáfora.

O segundo capítulo, denominado *Ficcionalização das imagens e retorno do mito*, também se compõe de três tópicos e quatro subtópicos. Nele fizemos uma abordagem teórica com vistas a compreender o deslocamento das imagens do plano canônico para o plano ficcional. Enfocamos o mito, tentando mostrar não apenas a sua dualidade sagrado/profana, mas a harmonia desses dois planos na construção da unidade cósmica. Tratamos também de seu retorno, porém, numa perspectiva do mundo cristão, pois, a presença do *modo irônico* na narrativa moderna, pressupõe uma recorrência do mito no novo contexto. A sua demonstração prática nas narrativas em estudo fica por conta das *imagens arquetípicas* como pressupostos teóricos, principalmente quando abordamos de modo a inseri-las na contextualização do *corpus*.

O terceiro capítulo constitui o cerne da proposta, porque contém o espírito investigativo acerca do que denominamos *As imagens infernais em *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira**. Este capítulo teve como pretensão, num primeiro momento, analisar algumas partes de

Os sertões as quais consideramos significativas para este enfoque, em virtude da concentração de imagens possíveis de serem analisadas pela teoria dos mitos, e por enfocarem o espírito da obra. Três tópicos compõem esse primeiro momento, a começar por um intitulado - *Canudos: Canaã sagrada ou Jerusalém amaldiçoada?* Esse texto é fruto de uma análise a respeito de um trecho narrativo que relata o fracasso e a expulsão dos missionários capuchinhos que compunham uma missão religiosa a Canudos, implementada por Frei João Evangelista do Monte-Maciano.

O segundo e terceiro tópicos deste capítulo, intitulados *No anfiteatro de Canudos um soldado descasava...* e *Configurações do inferno num assalto a Canudos*, respectivamente, dão continuidade às análises do primeiro, levando em conta as mesmas perspectivas teóricas e, se fundamentam nas oposições existentes nos próprios textos, tais como: luz/treva, alto/baixo, direita/esquerda, pois todas elas, nos permitem fazer relações tanto no plano apocalíptico quanto no plano infernal, sendo o último, o mais apropriado a nossa proposta. No plano apocalíptico, deparamo-nos com a imagem da árvore única – *a quixabeira*, que se apresenta majestosamente envolvendo um soldado em seu manto de sombra para protegê-lo do sol. Simbolicamente, ela representa a árvore da vida, portanto, relaciona-se ao mundo divino. No plano infernal, deparamo-nos com várias imagens, entre elas o jardim abandonado e a cidade em ruínas representada por Canudos incendiada como na Bíblia o fora a cidade do pecado conhecida por Gomorra.

No *segundo momento*, aplicamos os mesmos procedimentos teóricos para *Ensaio sobre a cegueira*. Nesse sentido, construímos um longo texto analítico intitulado *Uma viagem às trevas pelo imaginário da cegueira* subdividido em cinco subtópicos, cuja finalidade foi acompanhar a trajetória dos personagens ao longo da obra, uma vez que, ao instituir um mundo às avessas, o narrador estabelece um novo paradigma para a cegueira na medida em que a moléstia se impõe como uma escuridão branca. Os efeitos desse mundo ficcional são o desdobramento de um projeto do narrador, haja vista a lógica seqüencial dos acontecimentos e a maneira como eles são distribuídos no tempo e no espaço da narrativa. Na verdade, eles são dramáticos e afetam a todos os personagens uma vez que seguem as trilhas da inexorabilidade traçadas pelo destino. É, para os personagens, uma viagem às profundezas do inferno interior, porque o mundo da cegueira já se caracteriza como tal. Entretanto, como forma externa há também um *locus infernal* que se materializa na figura da metrópole em estado de caos, mas a possível recuperação da visão, certamente trará de volta a esperança de retorno ao mundo humano.

O quarto capítulo compreende um trabalho simultâneo acerca das obras, por isso, recebeu como denominação o título *As duas obras: identidade e diferença*. Nele estabelecemos relações comparativas extraindo das obras algumas semelhanças e diferenças, levando em consideração uma série de fatores que nos permitiram formular quatro tópicos em que cada um deles trata de pontos específicos. No primeiro, investigamos as correlações pertinentes à *estrutura e ao processo de circularidade das obras*, onde se situam os núcleos de tensão que concentram os eventos dramáticos; no segundo, optamos pela relação “*Tróia de taipa*” versus *Metrópole anônima*, mediada pela *trajetória do homem em ritmo de tragédia* e, no terceiro, resolvemos focar *o fracasso das utopias e o fantasma finissecular* que atravessam as obras de forma particularizada, porém, com muitas semelhanças.

Por último, o tópico ao qual denominamos *Distância e diferença numa só semântica*. Nele tivemos a intenção de demonstrar que as distâncias - tanto espacial quanto temporal -, que separam as duas obras, não as eximem de suas inscrições no mesmo sistema de imagens, porque todo o sistema simbólico no qual elas estão inseridas submete-se à semântica ocidental. Nesse sentido, a distância temporal se neutraliza em função da atualização das imagens e a distância espacial diminui em função da comunicação e do efeito globalizante do mundo atual. Já *as diferenças* são como as oposições propostas pela a teoria de base: elas criam esferas específicas, evidentemente, mas todas dentro do mesmo universo semântico.

Finalmente, *as considerações finais*, onde, naturalmente, tentamos juntar as pontas de todos os fios construídos ao longo do trabalho. Nessa finalização não apresentamos dados conclusivos, pelo contrário, elencamos mais os pontos duvidosos, porque entendemos que este é um tipo de trabalho cujo epílogo deve ser aberto; por isso pontuamos também algumas situações que poderiam ter sido tratadas e não o foram. Desse modo, juntamos aos fios anteriores outros fios para novas investidas, na medida em que catalisá-los significa criar possibilidades de novas investigações, porque, na verdade, o espírito da pesquisa não reside em dados da conclusão, mas convive inquietantemente no desejo de investigação.

CAPÍTULO I

O INFERNO CRISTÃO NUMA CONCEPÇÃO HISTÓRICA

1.1. A tradição judaico-cristã na Idade Média

Antes de iniciar propriamente a caminhada, cumpre-nos lembrar que esta incursão pela história do cristianismo não levará em conta um percurso pela totalidade do *corpus* teórico e literário existente acerca do assunto como, certamente, faria um especialista. Na verdade, nossa discussão privilegiará algumas interpretações já feitas por alguns desses especialistas e visa tão somente produzir uma abordagem histórica no sentido de buscar, nas origens do cristianismo, uma fundamentação que justifique a delimitação e o reconhecimento das *imagens infernais*, considerando, inclusive, o seu processo de construção artística, porque serão essas imagens que constituirão o eixo de nossa investigação.

Por isso mesmo, começaremos nosso trabalho citando Hoornaert¹ que nos autoriza a dizer que o inferno é tema recorrente desde os primórdios da humanidade, praticamente em todas as religiões do mundo. As crenças primitivas, entre elas aquelas situadas no Oriente médio e nas regiões que formariam o continente europeu, embora com algumas variações, já concebiam o reino dos mortos como um lugar subterrâneo, desagradável e sombrio onde circulavam os espíritos. Na Grécia antiga, conta a mitologia que, após a derrota dos titãs, o universo fora partilhado pelos filhos de Cronos e Réia. A Zeus coube o Olimpo, a Poseidon, o Mar e a Hades, o mundo subterrâneo ou reino dos mortos que, posteriormente, tomaria seu próprio nome, tornar-se-ia um lugar temível, instituindo-se, o inferno na concepção dos gregos (Chevalier, 1982, p.505).

A mitologia ainda conta que, na luta pelo domínio dos respectivos reinos, os Cíclopes imobilizaram Hades com um capacete que o tornara invisível; daí o surgimento de uma

¹ A história do Cristianismo – uma série de artigos publicados por Eduardo Hoornaert no site da Igreja Nova no período de março de 1996 à dezembro de 2003.

falsa etimologia que o designou como o invisível; mas outras culturas influenciaram a grega e, inevitavelmente, surgiu o fenômeno do *sincretismo* em que o Hades poderia ser designado na Grécia ou em Roma por nomes como: Érebo, Tártaro, Orco e Inferno. As pesquisas dão conta de que somente por volta dos séculos VII-VI a C., com o Orfismo, é que o Hades seria hierarquicamente dividido em Érebo, Tártaro e Campos Elísios, mas guardaria com as outras culturas uma relação de localização do inferno, considerando-o sempre como “o embaixo”. No Egito, por exemplo, o inferno era simbolicamente representado por cavernas repletas de almas em estado de desespero. Entretanto, nem todos os mortos seriam vítimas do *tártaro*, alguns conheceriam lugares venturosos e paradisíacos, onde a luz e a felicidade ser-lhes-iam propiciadas. Já o inferno muçulmano constituía-se de um lugar de expiação dos pecados e está dividido em pisos ou círculos, cada qual contendo suplícios maiores que o precedente, como no inferno de Dante. Designado pelo nome genérico de An-Nar (o fogo), este inferno é lugar de manifestações físicas e imagens de terror: Al-Hutamah (a destruidora), As-As’ir (o Ardente) (Oliveira, 2000, p. .51-2). Vários textos antigos se referem ao inferno em perspectivas diferentes, porém, tendo algo em comum; sempre o consideram como o reino dos mortos e lugar de suplício.

Na grande região que se estende do Oriente Médio à Europa, as concepções de inferno foram as mais variadas, em virtude das diversas tribos que ali habitaram, mas a pesar as múltiplas influências, a mais forte e decisiva contribuição proveio do judaísmo. Por isso, a tradição do inferno no imaginário ocidental remonta a tempos que antecedem ao cristianismo, enquanto a compreensão de como ele se estruturou na mentalidade desses povos é um fenômeno essencialmente histórico. Hoornaert afirma que a crença na existência do inferno tem um longo passado; vem dos sumérios e encontra-se nos antigos hebreus, iranianos e mesopotâmicos e, no lado ocidental, nos etruscos, gregos e romanos. No século VI a C., o grande líder religioso iraniano Zaratustra já usava o inferno em suas pregações como forma de amedrontar o povo para fazê-lo seguir as suas orientações. Mas foi a religiosidade hebraica a responsável pela gestação do cristianismo, que fez imprimir nas consciências posteriores o arquétipo do mal ao sugerir a existência do abominável incrustado num lugar invisível, eternamente sem saída, perdido nas trevas, assombrado por monstros que atormentavam as almas.

Desse modo, a concepção de inferno que vai se configurando rumo ao cristianismo se enraíza num passado judaico cujas descrições encontram-se nos textos canônicos e, mais detalhadamente, nos apócrifos. É nestes últimos que a noção de inferno assume um elevado grau

de elaboração. Com a aproximação da era cristã, aparecem doutrinas de caráter escatológico em textos apocalípticos, espalhando o postulado da fé com a promessa de recompensa e castigo após a morte. Para essas doutrinas, o inferno se caracteriza por uma certa singularidade no que se refere a uma suposta geografia, ou seja, um lugar determinado. Nogueira (2000, p. 23) identifica esse lugar como o vale do Hinnom – o Gehenna –, perto de Jerusalém; lugar que se tornara famoso pelos sacrifícios humanos ao deus Moloch, no tempo da conquista hebraica da Palestina, e que foi mais tarde o cemitério dos justicados.

Esse vale, que já merecera de Dante a mais perfeita descrição, segundo um estudo sobre a *Divina Comédia*, sem rubrica de autor numa publicação da Martim Claret (2002 p. 14), “abre-se, sob a crosta terrestre, no hemisfério boreal logo abaixo de Jerusalém, numa profunda depressão em forma de cone, chegando até o centro da terra”. Tal cratera teria sido provocada pela queda de Lúcifer, anjo rebelde, o qual se acha encravado no fundo do abismo. Na descrição dantesca, a referida depressão se precipita em nove círculos concêntricos sob a denominação de inferno, onde estão disseminados os condenados de acordo com a gravidade de seus crimes.

As referências ao inferno também ecoam na literatura apocalíptica, ao lado das esperanças messiânicas, através de descrições e impressões de viagens a reinos imaginários e transcendentais, com visões tão bem elaboradas que se constituirão em imagens arquetípicas de uma literatura aterrorizante cuja representação cristã se faria, posteriormente, no apocalipse de S. João. O livro dos segredos de Enoch (Apócrifos I, 1992, p. 21), por exemplo, narra uma visão apocalíptica que ele – Enoch –, teria experimentado ao fazer uma viagem pelos dez céus até encontrar-se diante do Senhor, não sem antes passar pelo *Sheol* (inferno) e descrever seus horrores. Segundo a visão de Enoch, o inferno compreendia um espaço terrível onde prisioneiros sofriam toda sorte de torturas enquanto aguardavam o grande julgamento; constituía-se num lugar de trevas sufocantes sem nenhuma luz, onde ardia um rio de fogo na escuridão e no gelo. Aquele lugar era a sede dos tremores, onde anjos impiedosos portavam armas absurdas e infligiam torturas tenebrosas aos infiéis a Deus (p. 26).

O que se deduz do relato sobre a visão de Enoch é que o inferno construído pelo cristianismo não é mais que uma herança da velha crença hebraica que foi se consolidando ao longo da história, conforme a feição dos tempos. Por isso, a tradição de séculos, elaborada a partir dos substratos do mundo judaico e influenciada por outras culturas, foi se moldando de forma a construir representações que iriam se ajustar àquelas provenientes das transformações operadas

com o advento do cristianismo no continente europeu. Ao longo do tempo, o cristianismo foi ultrapassando as várias vertentes do judaísmo, abandonando a tradição judaico-ortodoxa para, em torno da idéia do corpo, da alma e da salvação, construir a sua própria história e consolidar-se como um grande sistema ético-religioso.

Mas o processo de cristianização dos povos europeus não se deu de forma fácil e pacífica: a nova doutrina em formação, de um lado, teria que se apropriar de algumas idéias e rituais das seitas ali existentes e, de outro, teria que repelir veementemente as práticas consideradas excessivamente pagãs. Os demônios, por exemplo, passariam a representar as imagens que os antigos atribuíam às divindades infernais; o Hades descrito por Platão passaria a significar o espaço da perdição e assumiria, para os cristãos, os nomes pagãos de Tártaro e Inferno. Esse esforço no sentido da incorporação das tradições e crenças do mundo clássico seria indispensável não apenas para a sustentação de uma nova ordem que vinha sendo construída, mas para assegurar a própria sobrevivência do cristianismo.

Nesse sentido, a cristianização da cultura européia constituiu-se fator decisivo para a história do imaginário ocidental, visto ter sido a partir desse contexto que importantes mudanças se operaram no sistema de representações mentais desses povos, tanto do ponto de vista de um mundo sobrenatural, como nas relações do homem com seu próprio ser, no intuito não apenas de compreender a si mesmo, mas de interpretar as manifestações do mundo circundante. Por isso, o sistema de representações que agora se esboça e se expande é fundamental para dar continuidade ao processo de cristianização dos povos no continente, mesmo considerando a forte presença do pensamento judaico no que se refere à construção do próprio imaginário, pois o cristianismo, embora se consolidando como doutrina independente, identifica-se com uma vertente judaica – a messiânica -, atravessada por várias influências culturais.

Os seguidores dessa vertente, na certeza de serem servos de Deus, acham que antes de operarem mudanças sistemáticas devem, além de cumprir os rituais, fortalecer as convicções para definir suas condutas e comportamentos, resistindo, assim, às desventuras e às tentações da carne em nome da fé e da moralidade cristã. É com base nesse conceito moralidade que a concepção do mundo religioso passa a assumir novos contornos e assistimos, a partir de então, à construção de conteúdos simbólicos em que se articulam, de certa maneira, a realidade e o imaginado, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, intermediado por um universo invisível cuja visão teológica é a de um grande abismo que pressupõe, de fato, a existência do inferno.

Os teólogos que adotaram essa concepção de mundo religioso desde cedo se apoderaram do mito do inferno e do medo por ele causado para apavorar os ocidentais, na medida em que iam difundindo a doutrina que formaria as bases do cristianismo. Nesse particular, passaram a investir na construção de imagens verbais, por analogias ou comparações, por entenderem que elas seriam de importância fundamental para a sustentação teológica de um inferno semanticamente compatível com a grandeza do cristianismo. Por isso, nos primeiros séculos da era cristã, o inferno desempenhou importante papel como instrumento “civilizador” dos povos ocidentais. As constantes recorrências por parte dos teólogos ao referido mito, enquanto consolidavam o cristianismo iam também fortalecendo, o impondo como sistema filosófico-religioso e instrumento de controle no imaginário da civilização.

Tudo isso contribuiu para que tal concepção de inferno se tornasse a mais durável, a mais completa e a mais terrível que já se imprimira no imaginário daqueles que incorporaram o cristianismo não apenas como religião, mas, sobretudo como um grande sistema capaz de ditar as regras de um processo de civilização. O ocidente inteiro foi submetido a esse processo civilizatório, enquanto a crença na existência do inferno como lugar de sofrimento e torturas tornou-se constitutiva do seu imaginário e sempre que o cristianismo deixa marcas da sua influência, inexoravelmente, essa crença se faz presente.

Como vimos até aqui, os primeiros séculos da era cristã foram imprescindíveis para que o cristianismo pudesse sustentar seu projeto universalista diante de um contexto essencialmente pagão. Para Jaeger, citado por Laura Graziela Gomes (1992, p. 214), “a construção de uma teologia cristã só foi possível mesmo, a partir dos elementos e das categorias de pensamentos gregos”, reforçando mais uma vez a idéia das influências culturais. E mais do que isso, tais influências se constituíram num imperativo sem o qual, dificilmente, o cristianismo teria suplantado as resistências e se constituído um postulado capaz de garantir, em última instância, a possibilidade de poder reivindicar para si a legitimidade de sua autonomia, já alcançada de fato, porém não reconhecida, em relação ao Judaísmo.

Mas o inferno não seria um privilégio apenas dos primeiros séculos do cristianismo; com o passar dos tempos, sua história vai se tornando mais consistente, enquanto ele próprio tornara-se um pesadelo cada vez mais presente na mentalidade do povo e na igreja, principalmente, porque ela - a Igreja-, serviria de refúgio e proteção ao povo, pois se apresentava como a única promessa de restituição do Paraíso. Se a vida seria sofrimento e tentações, a promessa de

restituição do Paraíso parecia, pelo menos, ser a única esperança compensadora para aqueles que acreditavam de fato na doutrina.

Para garantir essa promessa de Paraíso, a igreja também teria que manter viva, diante os olhos da população, por meio de figuras e ritos, a imagem do inferno sempre como uma terrível ameaça aos desobedientes. E, para isso, não bastava apenas o recurso das prédicas do medo pelo simples empenho da verbalização, outros meios seriam necessários para completar a tarefa de construção desse mundo do terror. A consolidação da imagem do inferno na mentalidade dos povos seria de fundamental importância, mas esse processo produziria sérios conflitos culturais, principalmente em função da expansão da doutrina e da rigorosidade imposta pelas pregações do período de formação do cristianismo.

Para Nogueira (2000, p. 42), o início da Idade Média representa um mundo em conflito entre a mais alta espiritualização e a mais grosseira crueza mundana. O estado de estupidez e tensão é provocado pelo confronto dos extremos, ou seja, a amálgama entre a crua realidade dos conquistadores bárbaros e os altos valores morais impostos pelo cristianismo através do processo de conversão dos gentios. Esse conflito termina por levar o homem a vivenciar, na prática, o dogmatismo de uma doutrina que o impele a combater a tentação da carne, cotidianamente presente, e o converte no personagem de um drama que tem sua origem na trágica dicotomia entre o representado e o vivido; por isso, não consegue pensar no bem sem antes conceber, pelo ato de pensar, a prática do mal.

Imersos nesse dogmatismo, os pregadores cristãos alimentaram no seio da população um verdadeiro delírio infernal, com suplícios aterradores e horripilantes. O inferno, então, se torna o principal instrumento na articulação verbal desses pregadores no sentido da difusão do medo para aqueles que ousassem desobedecer aos preceitos da doutrina. Para esses pregadores, o inferno era a desventura absoluta, a privação da graça e da glória, um tormento misterioso e insondável, impulsionado pelo pecado mortal que se configurava com a perda da esperança de salvação, ou seja, a perda da presença de Deus para todo o sempre.

Neste sentido, para contribuir na formação do imaginário das torturas, entra em cena a arte cristã, baseada no princípio de que toda representação é boa para demonstrar que a verdadeira vida é a eterna, mas para que se possa alcançá-la é preciso renunciar aos prazeres da vida terrena, porque ela não é senão aparência e ilusão, enquanto a verdadeira é invisível e percebida unicamente pela fé. Nogueira (2000, p. 44) diz que,

Dentro das igrejas entre os capitéis das colunas (...) as representações sagradas desenvolvem para os fiéis as imagens da ‘comédia da alma’: cenas evangélicas, histórias de santos, personificando os vícios e as virtudes nas quais o diabo entra em cena para representar, com gritos de júbilo e fogos de enxofre, a danação eterna.

Este é um momento da história em que o inferno passa a exercer forte influência sobre as artes, principalmente na literatura e na pintura. As imagens infernais, como produto da imaginação, passam a dominar a consciência dos cristãos, enquanto os evangelizadores nas igrejas pregam entusiasticamente as penas infernais. Os sermões ganham uma forma retórica ao recorrem a imagens fantásticas e visões apocalípticas com vistas a demonstrar os rigores do julgamento final e a intensidade do sofrimento dos deserdados do reino de Deus.

Com a idéia do mundo das trevas, praticamente se estabeleceu um clima de “mal-estar” em toda a civilização ocidental: todos os horrores, como fome, peste e guerra, são creditados a ações provenientes de forças infernais, as quais são inevitáveis, porque já constam das profecias bíblicas; por isso, a humanidade precisa preparar-se para enfrentar tais forças, e só a penitência não basta, é preciso mostrar o sacrifício pelos quais passaram os grandes mártires da igreja para se livrarem das tentações do inferno. Nessas condições, a arte religiosa dará prioridade aos martírios dos santos e aos eventos cuja simbologia tenha uma caracterização cósmica, a começar pela representação do flagelo e agonia de Cristo diante das multidões, prosseguindo com a degolação de São João Batista, com o apedrejamento de Santo Estêvão, com as mortes de São Sebastião perfurado de flechas e de São Lourenço queimado sobre uma grelha.

Segundo Delumeau (1996, p. 30), a arte maneirista, à espreita dos espetáculos malsãos, transmite aos artistas contemporâneos da Reforma Católica o gosto pelo sangue e pelas imagens violentas herdadas da idade gótica agonizante. Em sua análise ele afirma que a Idade Média Clássica não insistia no sofrimento dos supliciados, tempos mais tarde houve um desvirtuamento dessa idéia e o homem ocidental passou a encontrar um estranho deleite em representar a agonia vitoriosa dos torturados. Essa atitude vai saturar o imaginário artístico de marcas que aterrorizam a humanidade e quando se refere ao suplício dos santos, revela os momentos infernais vividos por esses mártires da igreja em virtude das freqüentes tentações de que são vítimas. É um longo período de imagens aterrorizantes que ocupa a mentalidade ocidental; na avaliação de Dulemeau, nunca se viu em sua história tantas cenas de martírios como

no período que se estende de 1400 a 1650, momento em que todas as imagens são dotadas de elevado grau de elaboração, tanto pelo formato quanto pelo requinte e riqueza dos detalhes.

É a partir dessa época que a pintura, como arte visual, ganha espaço e passa a representar nas paredes, por meio de retratos, os horrores do inferno, numa tentativa de alertar os pecadores para o juízo final. Nessa etapa do cristianismo, as recomendações da igreja se voltam a uma certa escatologia. Todas as ilustrações, telas e gravuras sugerem interpretações direcionadas a um evento catastrófico que seria o dia do juízo final, o dia em que todas as almas haveriam de prestar contas ao Criador, por todas as ações que praticaram na terra; nesse dia, nada passaria que não fosse avaliado. Nogueira (2000, p. 83) afirma que “Tão feroz era a ação de Cristo como Juiz, que toda misericórdia tinha de ser transferida para outras figuras, como a Virgem Maria e João Batista, que apareciam suplicando a Jesus pela salvação dos fiéis”.

A explosão de terror, que envolveu essa fase do cristianismo, tem raízes num conjunto de fatores que se desencadeia a partir do século XIV, visando uma transformação na face do mundo. Entre os fatores mais relevantes destacam-se a crise geral do Feudalismo e seus conseqüentes desdobramentos; a peste negra, que assolou o continente europeu por volta de 1348; as revoltas urbanas e camponesas que se inflamavam em toda Europa; a Guerra dos Cem Anos, que dizimou comunidades e etnias inteiras, além do maior escândalo cristão da época – o Grande Cisma ou Reforma protestante -, que levou à decadência moral do papado, provocando, ainda, uma série de outras calamidades que forçavam o mundo cristão a buscar explicações para tantas catástrofes e desordens sem razão aparente.

Na tentativa de explicação desses horrores, os teólogos elaboram hipóteses mais aterrorizantes que aquelas já vividas e, assim, terminam contribuindo para a reedição de um inferno cada vez mais ampliado e temeroso. A retórica erudita das prédicas cede lugar aos sermões proferidos em línguas vulgares, objetivando explicar e simplificar a doutrina, tornando-a mais acessível à população, para que possa escapar às ameaças do eterno fogo do inferno. Nesse estágio da história, em que se prega mais enfaticamente a volta do Messias por meio do Juízo Final, o inferno já faz parte de um imaginário formado e aparece sempre como o espaço dos excluídos, representando o fogo eterno, lugar da punição infinita; por isso, torna-se urgente e necessário resgatar as almas que estão na iminência da perdição.

O sentimento de pânico, desse período da Idade Média, pode ser traduzido pelas representações artísticas e pela literatura acerca do tema. Todas as manifestações nos dão a exata

dimensão do pensamento religioso que dominava tal época; de um lado, enfatizando a variedade dos caracteres horripilantes de toda a sorte de calamidade que se abateria sobre a humanidade e, de outro, revelando a temente face de Deus - o julgador -, que se impunha impetuosamente sobre todos os cristãos como forma de demonstrar um poder que não se diferenciava das atrocidades infernais. O medo ronda toda a civilização ocidental, enquanto a morte aparece como abismo negro e quase certeza de danação eterna. Quando o indivíduo se encontrava na iminência de morrer, seu leito transformava-se em espaço de demanda, onde a alma pecadora se debatia contra os poderes do mal, na esperança de alcançar a salvação.

A história do Ocidente revela-nos que o inferno, desde a Antigüidade até bem pouco tempo, era de fato, entendido como um lugar de punições onde as almas pecadoras seriam impelidas para as torturas eternas. Por isso, durante aquela época, pelo menos do ponto de vista da igreja, não se pensava ainda no inferno como um estado de espírito, ou seja, uma certa angústia que acompanha a espécie humana desde os primórdios de sua existência. Assim, essa forma de pensamento, que entendia o inferno como uma forma de exclusão dos desobedientes a Deus, tornou-se cada vez mais sólida na consciência dos doutores da igreja, de modo a expandir-se como um desvio, produzindo uma espécie de delírio coletivo. Foi essa paranóia de um inferno localizado e habitado por demônios, nos moldes pintados nas pregações, que se instaurou no inconsciente coletivo e dominou toda civilização ocidental.

Nessa ótica, a igreja de Cristo, embora interpretada como o império do poder, ao que parece, vivia mais uma posição de “cidade sitiada”, isto é, de um lado, teria que prestar contas a um Deus terrível e punitivo, que estava a exigir dela ações cada vez mais enérgicas contra os detratores da fé; de outro, teria que combater um inferno que sempre se apresentou como o espaço da discórdia, da promiscuidade e, sobretudo, lugar das eternas punições. Nesse contexto, ela se mantinha fiel ao seu antigo propósito, que seria o de dar firme combate ao inimigo, uma vez que teria que resistir a qualquer forma de abrandamento do inferno, não obstante os avanços da história no que diz respeito aos novos conceitos do mundo. Deste modo, a velha pedagogia do medo haveria de continuar como estratégia nas pregações e, para que isso pudesse surtir efeitos, o inferno e seus príncipes deveriam ser implacavelmente combatidos.

Entretanto, em que pesem os conflitos, de um lado, no que se refere à intransigência da igreja quanto à manutenção e aplicação de seus preceitos morais, e de outro, a concepção de inferno criada a partir de suas próprias pregações, além da crença na existência de

um suposto julgamento final, tudo isso não teria trazido tantas contribuições ao imaginário cristão se não fosse a rigorosa ação dos pregadores. É preciso, portanto, reconhecer que, naquele estágio da civilização, esses sacerdotes prestaram um valioso serviço ao processo de cristianização dos povos ocidentais, pois, enquanto conclamavam os cristãos à penitência e evocavam os horrores do inferno, certamente não só tinham em mente a salvação das almas, mas, de forma inconsciente, estavam contribuindo também para a construção do imaginário ocidental.

1.2 -A evolução cultural e as mutações do inferno: o Renascimento, as Luzes e a Idade Moderna.

O domínio cristão que se impôs nos primeiros tempos da era renascentista não foi suficiente para abrandar a feição do inferno. Pelo contrário, durante esse período, a sua presença nos diversos estratos da civilização foi ainda mais violenta que nos tempos medievais Chain (2003, p. 24) afirma que “o período histórico denominado Renascimento se apresentou, em todos os seus aspectos, como antítese dos tempos medievais, como um corte brusco que viria separar uma época de trevas de uma época luminosa”.

Não se pode negar, evidentemente, os caminhos fecundos e renovadores traçados pela Renascença, mas enfatizar apenas as belezas desse caminho seria fechar os olhos ao imaginário do terror construído paralelamente ao cristianismo durante toda a Idade Média. Em outras palavras, o Renascimento, embora trazendo a esperança revolucionária de através do realismo das artes e da humanização das formas, reformular os conceitos vigentes acerca do mundo e da religião, surgiu impregnado da herança de um passado de trevas que ainda iria, por muito tempo, ofuscar a modernidade e apavorar a civilização.

Os pensadores da época ainda não ousavam desafiar a obscuridade que pairava sobre a humanidade; ninguém parecia disposto a libertar-se de uma densa rede de concepções centralizada num Deus todo poderoso que havia criado um mundo ambivalente cuja face das trevas caberia àqueles que se aventurassem na desobediência. Para eles, a concepção de mundo fundamentava-se unicamente numa divindade onipotente que havia criado o homem a sua imagem e semelhança; por isso, este homem seria apenas um deus em miniatura, estreitamente ligado ao Deus universal por uma infinidade de elos que pareciam traduzir uma realidade divina e não uma figura humana, como seria posteriormente entendida. Assim, não restaria outra

alternativa ao homem que rompesse com os laços divinos, senão os castigos do inferno. Tal ameaça o deixava impossibilitado de interrogar o porquê de certos fenômenos, as razões do futuro, ou mesmo os motivos pelos quais teria que ser submisso até em suas idéias. Mas a inquietação do homem diante dos próprios desafios da história e do mundo, o sonho de conquistas, o espírito de aventuras e ambição, o desejo de expansão e a vontade de conhecer o mundo e a si mesmo, levam-no a desenvolver o pensamento e o inevitável acontece: as grandes invenções surgem como marcas próprias da modernidade.

O aparecimento das grandes invenções parece constituir-se num certo paradoxo, pois, uma vez que enquanto tentava afastar da mentalidade ocidental, por meio da ciência, a idéia de inferno, mais servia a sua expansão pelo mundo; basta entender que foi através da navegação e da imprensa, por exemplo, que a divulgação do inferno ganhou terreno, cruzando os mares, indo longe e projetando-se, cada vez mais fortemente, na imaginação dos homens. É depois de reconhecer os progressos da modernidade que a igreja transforma o inferno num espetáculo mais sofisticado e aterrorizante que aquele das pregações medievais. As visões apocalípticas de outrora, agora, nos dão a impressão de existência real, as bulas papais fazem do continente europeu um cenário infernal onde um elenco de demônios está sempre apto a manifestar-se nas bruxas e feiticeiras, configurando o fenômeno da heresia, conforme interpretava a igreja.

A euforia das invenções foi fundamental para a participação das companhias religiosas no processo de expansão do mito cristão, pois do ponto de vista histórico, a participação dos religiosos foi de grande importância na formação religiosa das novas colônias. De um lado, por ter influenciado na formação de uma consciência coletiva, firmada na experiência e na elaboração dos símbolos cristãos, oriundos das diversas vivências humanas; de outro, por ser mola propulsora da explosão renascentista que frutificou no humanismo moderno. Segundo Byington (2002, p. 29), se pensarmos na maneira como ocorreu essa investida religiosa e se a transferirmos para as faces do mundo, levando em conta a dimensão do mito e sua influência na história, podemos correlacionar, simbolicamente, a Idade Média com o milênio da elaboração da morte e do sacrifício de Cristo, enquanto o Renascimento poderia ser comparado à sua Ressurreição.

A inserção do espírito renascentista como uma nova ordem sócio-cultural foi fundamental para a ampliação do estado de consciência na sociedade ocidental; assim, o mundo passou a exibir uma nova face, na qual os próprios movimentos da história, influenciados pelo dinamismo das culturas, seriam responsáveis pela revisão dos conceitos que embasariam o

cristianismo e, sendo o inferno a outra face do mito, não ficaria alheio às transformações. O imaginário ocidental, de natureza ambígua, admite constantes pregações sobre a permanência do Bem e do Mal na vida cotidiana, sempre enfatizando a figura do “lago de fogo” como espaço das punições, de cuja imagem o mundo moderno não se livraria tão facilmente. Mas aos poucos foi se abrindo uma fenda intelectual entre racionalistas e pensadores tradicionais: os primeiros empenhados em procurar explicações científicas para os fenômenos considerados sobrenaturais e os outros em manter, a qualquer custo, a teologia no centro dos debates, considerando tais fenômenos como manifestações infernais.

Não obstante o embate de argumentos entre os pensadores de idéias diferentes, o mundo ainda não se deixava ver pelo olhar da ciência, porque permanecia ligado à crença em uma divindade onipresente, que mantinha o inferno em estritos limites e cujas legiões só agiriam sobre os seres humanos imperfeitos. Na verdade, essa noção retoma as idéias dualistas sobre o Bem e o Mal, na medida em que permite a punição só para os imperfeitos, enquanto os tidos como perfeitos estão a salvo das forças infernais. Segundo Muchembled (2001, p. 194), se nos determos menos às questões dogmáticas e litúrgicas, e mais à filosofia da existência, o cristianismo, após ser fragmentado pela Reforma, reencontrou uma certa unidade de fundo na Europa inteira, sob a forma de uma adesão ao Deus terrível, senhor único dos destinos do homem. A intensa competição entre as Igrejas, bem como as guerras religiosas não impediram que um mesmo impulso levasse católicos e protestantes a obedecerem a um único Deus cuja missão seria a de dar combate ao Diabo. Por isso, afirma ainda o autor em estudo, que a aproximação entre a ordem religiosa e o poder político nada teve de artificial, pois o conjunto da existência estava atingido, em graus diversos, por um processo de unificação das figuras de referência, que conduzia a uma organização harmônica, mas bastante hierarquizada das sociedades.

Ainda conforme Muchembled (p.195), os dirigentes europeus, pensando na manutenção de tal união, produzem “sistemas orientados basicamente no sentido de uma negação de todas as diferenças a fim de garantir uma fusão autoritária, sob o olhar de um Deus severo”. Na verdade, é uma tentativa de reunificação do cristianismo fragmentado pelo impacto do Cisma, mas, como o poder político sempre se subordinou à igreja, no momento não seria diferente: a investida fracassa e só a fé em um Deus todo poderoso seria capaz de restaurar no homem, a esperança de que esse Deus, como centro dinâmico, evitasse a fragmentação do Ocidente. Essa centralização de forças, que abarcou a segunda metade do século XVI e a primeira do século

XVII, recebeu o nome de *confessionalização* e produziu uma interação tão intensa entre a igreja e o estado que chegou a afetar todas as condições da vida social. Nesse sentido, o que se pode observar nessa união de forças é que a religião não era apenas uma esfera à parte na engrenagem do sistema, mas uma instituição que, por força do cristianismo, se caracterizava como centro das definições da existência tanto da vida particular quanto da vida pública.

É essa imagem moderna do poder, tendo ao centro o cristianismo, que se consolida no imaginário europeu de forma unificada como *mito de interesse*², tanto nas regiões católicas como em terras protestantes. Mas a impossibilidade de entendimentos reais entre representantes do poder político e do poder religioso acabaria por levá-los a se unirem apenas no plano da crença, como se pode constatar nos acontecimentos que envolveram a Europa da época. As fogueiras em que ardiam bruxas e feiticeiras podem ser consideradas como um, entre vários, dos denominadores comuns que se estabeleceram entre esses poderes, naquele espaço sacudido por conflitos de diversas naturezas. Em meio ao cenário de terror, os representantes das elites, evidentemente, acreditavam na existência do inferno e nos poderes do diabo, da mesma forma que temiam a figura de um Deus opressor, embora acreditassem que ela poderia lhes assegurar o domínio sobre as nações e lhes daria a esperança de um lugar de paz e sossego após a morte.

Naquele clima de intolerância que assolava a Europa e atrofiava a mentalidade das elites, a crença no inferno como entidade real servia tanto para explicar as calamidades da época como para reforçar a existência de um poder cada vez mais severo com relação ao cumprimento da doutrina cristã, enquanto instituía sua onipotência sobre a civilização. O que se pode deduzir dessa idéia é a fragilidade da doutrina que envolve o Cristo, ou seja, a maneira como o mito cristão foi concebido sugere uma certa patologia cultural, na medida em que se caracteriza como produto de ações distorcidas quando da compreensão simbólica dos preceitos do cristianismo. Byington (2002, p. 32) afirma que, se o cristianismo tivesse se repatriarcalizado abertamente e Cristo fosse adorado como um deus guerreiro, como quis Constantino, os arquétipos da alteridade teriam sido substituídos pelo arquétipo do Pai e não teria se formado a patologia que se formou. Assim, a Inquisição só existiu porque as imagens das bruxas, tidas como manifestações infernais, foram crescendo em poder durante a Idade Média, de modo a ameaçar o símbolo de Cristo e da igreja, por serem mal elaborados, passando a fazer parte da sombra cultural.

² Expressão usada por Frye, para explicar que, na tradição judaico-cristã, a verdade e a realidade são concebidas por interesse. Portanto, o mito que se estabelece como verdadeira crença de uma sociedade é o mito de interesse.

Amparado pelos acontecimentos da história do cristianismo, o autor acima referido, ao interpretar os fatos empregando uma *Teoria simbólica da história*, afirma que o fenômeno da inquisição, como acontecimento simbólico, resulta da distorção progressiva dos símbolos do mito cristão; portanto uma patologização do *self cultural*, ou seja, um desvio na interação de todas as forças conscientes e inconscientes, nos costumes e nas leis que regem a personalidade da cultura, quando da construção de um certo padrão de alteridade. A superproteção da igreja ao símbolo de Cristo produziu uma sombra patológica que acabou distorcendo a trajetória do mito. Foi assim que o cristianismo, como prática teológica, consolidou-se no imaginário da civilização, trazendo consigo o inferno nos moldes construídos conforme seu percurso histórico, porém, com outros agravantes, que são os efeitos da sombra patológica convertidos em delírios e paranóias materializados em execuções nas fogueiras, em nome do amor e da salvação das almas, numa clara violação ao padrão de alteridade do símbolo de Cristo.

Mas a história do cristianismo é cheia de complicações, em virtude tanto da imprecisão das fontes, como dos constantes conflitos que envolveram largamente o Ocidente, principalmente pela impossibilidade de ações sincronizadas, em função dos desentendimentos entre o poder político e o poder religioso. Os constantes desencontros entre esses poderes, de certa forma, acabaram empurrando a igreja e o estado para o abismo da descrença popular; diante disso, nem um nem outro teriam mais legitimidade universal para se apresentarem à população como instituições capazes de manter o postulado da fé sem as ameaças dos bruxos; por isso, seria necessário reunir esforços no sentido de resgatar a legitimidade, o que só seria possível mediante intervenções no conjunto da sociedade, com medidas que viriam a culminar com a Inquisição.

A descrença nas instituições permite a instauração de um clima de instabilidade em todo continente europeu. Desse modo, criam-se as condições propícias ao desenvolvimento de crenças preexistentes como a magia e a feitiçaria. Em espaço livre, o crescimento de tais práticas é vertiginoso, mas recebe algumas reprovações por parte do estado que, de um ponto de vista conservador, considera essas manifestações como afronta à ordem pública. Já com relação à igreja, a situação é mais grave: a magia e a feitiçaria são excrescências que devem ser extirpadas do corpo da civilização, pois são manifestações infernais que denunciam o avanço do reino das trevas, causando sérias ameaças à humanidade e erguendo-se, principalmente, contra a igreja de Cristo. Nesse sentido, ela se sente no direito de declarar guerra a toda e qualquer manifestação que esteja fora de seus padrões. Serão hereges todos aqueles que proferirem ou praticarem ações

que se constituam em profanação à igreja. Durante os séculos XVI e XVII, desencadeia-se seguidamente uma onda de ódio contra as pretensas feiticeiras e bruxas com o aval de uma falsa unanimidade entre os governantes, os doutos da igreja e os médicos, instaurando novamente a legitimidade dos poderes sobre o impressionante espetáculo das fogueiras.

A estupidez que dominou os tempos da inquisição e as práticas distorcidas do cristianismo nos leva a perceber uma concepção de inferno que se estende durante boa parte da modernidade: desta feita, não mais um inferno externo, mas um estado permanente de angústia que acompanha o homem em sua vida. Será por essa via que tentaremos discutir de que forma o inferno, como projeção imaginária e parte constitutiva do cristianismo, torna-se realidade social, isto é, constitui-se uma vivência real cujos efeitos são notórios e afetam a todos os homens, seja pela angústia que os acompanha em função da incerteza com relação ao destino, seja pela impossibilidade de realização de seus desejos, ou por uma compulsão que os leva a praticarem ações abomináveis no sentido de satisfazer suas paranóias.

Desse modo, o inferno permanece na vida humana como algo que se estabeleceu desde os primórdios da criação, mas se deslocou no tempo e na história desafiando as leis teológicas que o consideravam como imobilidade ou inércia absoluta. O inferno caminhou com as mudanças do mundo e também mudou, em função da evolução no comportamento da humanidade, o que nos leva a interpretar a sua permanência na vida humana, como uma intervenção na consciência e não mais um espaço fora dela. A verdade é que a imagem do inferno apregoada pelas igrejas após o Cisma e imposta às populações por meio de um discurso que visava mais à conversão que à conscientização, esfacelou-se em múltiplos fragmentos. Há agora outro pensamento em curso: o fim das crises religiosas, a ascensão de estados modernos e, sobretudo, um certo lugar já demarcado pela ciência que institui um centro de estímulos ao fluxo de novas idéias, as quais se converterão na euforia do século das luzes. A partir de então haverá uma fé científica e o mito se deslocará da religião para a ciência, dando lugar a um espaço movediço de difícil sustentação para os velhos conceitos teológicos.

Mas o processo de mudanças não foi algo que aconteceu num instante de mágica. Ele surgiu com o aparecimento da civilização industrial, que veio a lume por ocasião do Renascimento europeu. Foi um tempo difícil de se produzir ciência, em virtude das perseguições da igreja, que ainda se considerava detentora do poder e da sabedoria; a imposição da fé, muitas vezes pela espada, levava a civilização a retornar as suas raízes míticas e reencontrar o mito

cristão como o único princípio civilizador que iria traçar seus caminhos por toda sua história. Esse contexto hostil aos pensadores de idéias mais revolucionárias acabaria por instaurar uma relação de oposição entre religião e ciência. O mundo agora é um conjunto de fenômenos possíveis de serem investigados pela ciência; o labirinto infernal, como lugar geográfico e espaço de torturas, passa a ser também o interior do próprio homem, em cuja mente se elaboram as imagens do terror.

O mundo avança e o desenvolvimento das ciências humanas, principalmente no campo da psicologia e da psicanálise, representa grande relevância para uma possível compreensão das manifestações provenientes do *self cultural*. Freud, como fundador da psicanálise, certamente trouxe inestimáveis contribuições para o fenômeno em discussão, mas será uma *teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo* numa interpretação junguiana que apontará mais firmemente os caminhos para uma grande jornada de questionamentos rumo ao imaginário. O início dos estudos foi bastante conflitante: enquanto alguns teóricos consideravam o imaginário como uma falsa consciência do real, destituindo-o de toda e qualquer possibilidade de vínculo efetivo com a realidade, outros constataram que, ao se correlacionar às imagens do mundo constituídas no universo mental com a realidade socialmente admitida como tal, as representações dessas realidades, indubitavelmente se estendem até o domínio do imaginário.

Em nossa pesquisa, seguiremos, portanto, os autores que, numa perspectiva de análise mais produtora, puderam constatar que o imaginário é um componente indissociável do real, uma vez que sua função é oferecer uma estrutura ao mundo real, na qual tanto se pode projetar o mundo que se formula por meio de imagens geradas na imaginação, como se pode incorporar aquele mundo das imagens construídas efetivamente através das ações sociais. Assim, é possível perceber que as imagens mentais, através do processo de correlação com as imagens disseminadas no universo social, adquirem consistência e assumem um papel significativo na medida em que dão sentido às experiências sociais. Durand (1996), ao abordar e discutir a pluralidade do tema considera o imaginário como o conjunto de todas as produções humanas, ou seja, tudo que se configura como produto da imaginação humana, ainda que não materializado, mas que tenha uma existência psíquica capaz de se projetar numa consciência social. Assim, o imaginário tem forte influência do/no mundo real, podendo, inclusive, tornar-se real através das construções utópicas, com possibilidades de efetivar-se principalmente na realidade artística.

Num enfoque sociológico, porém, tratando muito mais de sociologia da religião do que especificamente do imaginário, Weber (1964, p.328) analisa crenças e práticas culturais a

partir do sentido que elas adquirem imaginariamente para o indivíduo tomado em sua subjetividade. A visão weberiana, embora se organize a partir de crenças e práticas culturais, levando em conta à subjetividade, opera por meio de relações que se estabelecem dentro de uma organização social na qual os indivíduos se acham integrados; por isso, o que delas emana não pode ser tomado como um efeito meramente social, mas como algo que se desencadeia a partir de um pensamento coletivo, podendo, portanto, ser pensado como uma projeção do imaginário.

Nesse contexto, o que nos interessa discutir são, exatamente, as crenças e práticas culturais como projeções imaginárias, bem como a forma como elas são disseminadas socialmente, caracterizando uma realidade social que se desdobra a partir de um certo pensar coletivo. Mas isso não basta: elas também podem ser vistas como manifestações sociais que comportam as representações imaginárias de um determinado universo cultural sem, no entanto, serem reduzidas a simples rituais religiosos. O cristianismo, por exemplo, como o mito maior da civilização ocidental, incorporou costumes, filosofias, crenças e rituais de várias culturas e, durante muito tempo, deu especial importância à fé religiosa por meio de rituais e sacrifícios, pensando apenas na vida eterna; entretanto, nos tempos modernos, adotou um certo pragmatismo e passou a tratar também das causas pertinentes à vida na terra, de modo a optar pela dignidade da vida terrena, e assim, sai do meramente ritualístico e transformar-se num sistema filosófico-religioso muito mais presente e atuante na vida que em tempos passados.

Muchembled (2001, p. 8-9), certamente, corrobora com a idéia acima, ao criticar o pensamento religioso que imagina o velho continente intimamente unido à mutação do universo europeu, fazendo parte da evolução e do triunfo como centro específico e original do ser humano. Aprofundando sua crítica, ele diz que a missão do historiador é compreender as sociedades e o que as faz se manterem agregadas, reconhecendo e apreciando, em seu eminente valor, os efeitos da crença sem, no entanto, estabelecer uma existência concreta para o *locus* inferno. O que percebemos em sua avaliação é que ele não ignora a existência do inferno, pelo contrário, admite-o, ao afirmar que a crença constitui uma realidade profunda, porque, ainda que se negue a existência do espaço infernal, é preciso explicar por que aqueles que acreditam nele condenaram feiticeiras no século XVII ou por que ainda se praticam rituais luciferinos. Sua argumentação é no sentido de nos convencer de que as crenças sempre serão manifestações culturais, não obstante suas características ritualísticas, porque estas ocorrem em função da tradição e de seu aspecto mítico; por isso mesmo, não há como ignorá-las.

Mas, ao se conceber o inferno por esta perspectiva, praticamente se produz um deslocamento do mundo religioso para o mundo cultural. Assim, ele não será mais o centro de representações do qual se ocupou a religião durante os períodos trágicos da história. A sua trajetória agora se confunde com a história do homem, e se por um lado, acabou dando sentido para certas situações humanas que antes não tinham explicações, por outro, deu impulso às investigações rumo a sua própria desmitificação, passando a ser entendido como manifestação dos desejos e ansiedades humanas e não mais como força sobrenatural. Essa nova maneira de se conceber o inferno teve sua importância na história, porque propiciou o aparecimento de vocações religiosas menos cruéis e, por sua vez, concedeu aos intelectuais uma certa liberdade, permitindo a superação dos tempos em que a igreja os mantinha sob domínio e censura. Mas é preciso que se observe que a matriz da transformação não está nos intelectuais nem numa suposta “abertura” por parte da religião; ela tem raízes muito mais profundas, tanto na história quanto na consciência humana, e se firma nos descontentamentos que provêm dos diversos meios sociais.

O sinal de mudança é uma luz que desponta no horizonte da história, mas a transformação só vem mesmo a partir de uma revolução mental que acontece em vários aspectos da civilização. E, como tal, ela surgiu de uma insatisfação do homem com relação ao papel das crenças que, de forma radical, continuavam pregando a existência de um Deus punitivo e de um inferno cujas características ainda eram medievais. Os precursores da nova ordem não mais se fundamentam em mistérios nem em revelações, mas buscam respaldo na medicina e na anatomia, ciências que perscrutam o corpo, descobrindo, aos poucos, que as manifestações que se dão no ser humano são de ordens biológicas ou psicológicas e não têm relação nenhuma com supostas vontades de seres sobrenaturais, principalmente, aqueles de natureza infernal.

Com as investidas de tais intelectuais, as crenças nos poderes negativos começam a perder forças, tendo em conta vários fatores, entre eles os avanços da ciência e o aparecimento de religiões mais tolerantes que propunham a imagem de um Deus menos cruel, o que permitia, portanto, uma convivência pacífica entre o homem e seu criador. Nesse contexto, as perseguições às bruxas e feiticeiras também começam a perder importância, não porque a igreja tenha se convencido de seus equívocos, mas primeiramente, devido a dúvidas com relação à veracidade das acusações formuladas e, depois, em virtude do enfraquecimento de crenças sobre os verdadeiros efeitos de rituais como o sabbat e da existência, de fato, do pacto infernal.

Essa tomada de consciência, por parte dos estudiosos do assunto, sinaliza um certo recuo do medo e vai, progressivamente, se contrapor à idéia das manifestações sobrenaturais, porque, a partir de então, a ciência começa a apresentar explicações para determinados fenômenos e, assim, a velha concepção de inferno torna-se cada vez menos merecedora de credibilidade, tanto por parte dos magistrados como nos meios menos qualificados. A imagem que agora se instaura não é mais aquela do terror, nem do rio de enxofre, mas um estado de tensão existencial que se insere na consciência do homem como parte integrante de sua vida, constituindo-se, portanto, nos próprios desafios que ele, inexoravelmente, terá de enfrentar ao longo da história.

Os marcos da evolução mental vão se tornando cada vez mais abundantes desde a segunda metade do século XVII, mas a história intelectual não está isolada das outras evoluções que acontecem nas sociedades. Ela só se completa quando posta em correlação com as demais mudanças ou, quando analisada à luz das transformações. O recuo da crença que centrava suas discussões e pregações no inferno como *locus* das torturas não é mérito apenas de ações isoladas, embora corajosas, de alguns precursores da ciência, mas, muito mais profundamente, de uma radical transformação das relações entre as religiões e os demais fenômenos que pesam sobre a existência humana. Outro fator do recuo diz respeito à própria época: passado o período da *confessionalização*, as sociedades ocidentais, agora mais amadurecidas, procuram se livrar do domínio do antigo simbolismo religioso, porque nesse sentido o conhecimento humano já conta, seguramente, com outras instâncias capazes de produzir novas explicações para o mundo.

Nesse sentido, Muchembled (2000, p. 198), comentando a obra de Robert Mandrou, afirma que o declínio das forças infernais nasce, sem dúvida, de uma “refutação do obstáculo metafísico”, mas acrescenta que os magistrados do Parlamento substituíram paulatinamente “uma representação do mundo na qual os homens vivem cotidianamente vigiados em seus mínimos gestos pelo Deus do juízo final (...) e cotidianamente assediados pelo Príncipe das Trevas (...) por uma outra concepção, em que a vigilância se torna mais distante e a intervenção de Deus ou do demônio infinitamente mais rara”. Essa nova linha de pensamento aponta para outras estratégias com relação à crença e, principalmente, ao poder. O poder agora institui sua própria lógica de dominação: separando política e religião, amplia-se no seio das sociedades, aproximando-se das massas enquanto se descola do pensamento religioso e vai se tornado cada vez mais distante da teologia tradicional.

Com esse comportamento, a idéia de inferno monstruoso passa a ser vista com cautela, a civilização percebe os novos tempos, enquanto o Ocidente passa a ser conduzido também pela razão e não mais unicamente pela fé. Pensadores e artistas traçam caminhos até então combatidos pela igreja e pelos Estados absolutistas; é o começo de rupturas profundas nascidas da crise de consciência de uma Europa que agora se ergue e ruma em direção ao Iluminismo. Nesse contexto, o inferno não deixa de existir, evidentemente, mas torna-se cada vez menos importante como centro das preocupações humanas, dele vão restando apenas algumas impressões que se traduzem na esfera do imaginário em sombras de uma realidade trágica que reprimiu e sufocou a humanidade durante um longo período da história.

No século das Luzes, as ciências humanas assumem lugar de destaque no pensamento dos ocidentais, pois a partir da segunda metade do século XVII, este homem após atenuar a crença no sobrenatural, tomou a ciência como instrumento fundamental de suas investigações. Tal momento intelectual é, de certa maneira, um distanciamento de Deus por se tratar de uma valorização do homem, buscando resgatar as idéias dos pensadores do Renascimento, cruzando-as com as iluministas do século XVIII. Mas o intenso esforço, no sentido de se explicar cientificamente os fenômenos anteriormente considerados infernais, acabou por um excesso de credibilidade, produzindo um deslizamento no objeto da crença. O mito de então é a ciência e, como tal, instaura-se no centro de nossa cultura, empurrando cada vez para mais distante a idéia de inferno nos moldes tradicionais. A ambivalência original, que se convertia em conflitos envolvendo a alma humana, não está mais no sobrenatural, mas no próprio homem, por ele ser dicotômico e hospedar ao mesmo tempo, o espírito angelical e o satânico.

É nesse contexto que aparece Sigmund Freud explorando um universo de conflitos e contradições. Ele surgiu num momento polêmico, numa Viena fervilhante de opiniões, formigante de artistas, centro da civilização e traço de união entre a Europa e o resto do continente. Ao estudar o universo mental do homem, ele abriu caminhos para a compreensão de fenômenos que, durante séculos, intrigaram a humanidade. Revelou as profundas mutações culturais que afetaram o Ocidente desde suas origens e procurou fortalecer o “eu” frente ao coletivo e impôs uma tensão dinâmica sobre um continente até então sob as pressões da Igreja e do Estado. Desse modo, parece-nos razoável concordar com a idéia de que as ciências humanas surgiram dos escombros do mito satânico tradicional, para substituí-lo por uma descida aos abismos a que Freud chamou de inconsciente.

1.3 – O inferno: realidade e metáfora nos tempos atuais

Após o século das Luzes, com os avanços das ciências, o inferno como pulsão do medo passou a desempenhar um papel secundário na vida das pessoas. O processo de trocas simbólicas entre os grupos sociais trouxe mudanças de conceitos e assim, o inferno se apresentará menos ameaçador que antes. Mas isso não foi suficiente para que perdesse definitivamente sua performance aos olhos de todos; uma ampla corrente apoiada em estudos teológicos continua a afirmar sua existência como lugar maldito e reino das trevas. Por outro lado, há um inferno que se materializou nos horrores das guerras, principalmente na segunda guerra mundial, onde as câmaras de gás foram mais atrozidades que as fogueiras da inquisição, primeiramente pelo seu potencial de morte coletiva, depois, pela maneira como se desenvolviam os rituais de crueldade a que eram submetidas as multidões de prisioneiros. A verdade é que o inferno, nessa perspectiva, não é mais obra de Satã, mas do próprio homem, que dominou, por meio da ciência, o poder de destruição. Mas, em se tratando da imagem do inferno cristão apregoado pela igreja como caldeirão fervente, este não será mais visto como anteriormente, porque ocupa outro lugar na história e, como espaço simbólico, passou a ser pensado como uma entidade imaginária que, de um lado, no embate com a ciência, perdeu o valor de verdade, de outro, submetido aos processos artísticos passou a emanar um efeito meramente metafórico.

O desvio da concepção teológica produz um efeito conflitante com relação a uma definição clara do que seria o reino das trevas; parece haver, nesse ponto, uma fragmentação do inferno ou, pelo menos, uma desconfiguração do seu ponto de vista original. O desafio agora é adaptar o conceito aos diversos meios sociais, transpondo para um outro prisma a herança maligna, contemplando a visão racional que o descredencia como imagem verdadeira e real. A idéia de interiorização do inferno, defendida por Freud por meio da psicanálise, passa por um processo difuso e caótico em virtude da dificuldade de apagar os vestígios das representações de um mundo bestial que ainda predomina; mas aos poucos essa idéia vai se infiltrando nos meios sociais de forma menos agressiva e mais convincente.

O aparecimento da grande onda romântica, inaugurada por volta de 1830, com a obra “Do fantástico na literatura”, de Charles Nodier, praticamente oficializa o processo de

metaforização do inferno. O sobrenatural cessa pouco a pouco a obrigatoriedade de ver-se ligado prioritariamente a explicações dadas pelas religiões e a imagem do inferno, que foi considerada por muito tempo, pela religião, como fonte estratégica da moral e do terror, perde forças no espaço religioso, enquanto avança no imaginário artístico e se transfigura em ilusão, em fantasia e em medo divertido sem maiores conseqüências sociais, como acontecia no tempo das fogueiras. Por essa perspectiva, o inferno das almas é um lugar imaginário, espaço livre, criação da mente humana, materializada artisticamente por meio da articulação das imagens.

Na verdade, há muito tempo esse procedimento cultural vinha se manifestando na tentativa de adquirir uma autonomia, capaz de provocar mudanças nos rumos das crenças religiosas e quebrar o monopólio dos defensores do dogma religioso. Entretanto, somente na Idade Moderna começa a flutuar como um véu onírico sobre os espíritos mais atentos no sentido de levá-los a se afastarem das tiranias de uma visão religiosa que sempre concebeu a existência humana como permanentemente trágica. O fantástico, numa tendência ao maravilhoso, vem estabelecer uma certa distância entre o ser e o mundo, entre o homem e as crenças, produzindo, assim, um espaço de sonhos em que tudo é possível, inclusive, a criação de um outro universo distinto do universo da vida real.

Desse modo, o processo de compreensão do inferno fictício no meio social ocorre por meio de histórias onde a linguagem ocupa lugar privilegiado, sob a forma de imagens que se projetam a partir de um acervo em permanente processo de construção. Nesse sentido, a figura de um inferno cada vez menos assustador vai se sedimentando imaginariamente nas sociedades, enquanto ganha simpatia artística, em virtude de ter se convertido em princípio criador e inspirador das artes. Sua imagem, do ponto de vista artístico, se reveste de um sentido humano capaz de representar os desejos e frustrações do homem ao longo de sua existência. Sem dúvida, uma forma de o homem extravasar seus sentimentos seja por meio de explicações para os seus desencantos, seja pela criação de um mundo fictício, onde tanto os personagens como as imagens que lá estão são apenas simulacros de um mundo complexo tido como absoluto e real que se deslocou para o metafórico, ou seja, para o mundo das artes.

O processo de deslocamento do sentido e das imagens na criação artística permite ao homem fazer uma reflexão sobre si mesmo por meio de interrogações existenciais, levando em consideração o mundo cultural que o envolve, ao invés de ficar indagando sobre os destinos da alma e um inferno metafísico. Visto dessa maneira, o processo contribui para a demolição de um

amontoado de signos que não mais se prestavam às situações atuais se elas não se revestissem de novas significações, porque o mundo saturado de símbolos e forças sobrenaturais, sofreu um certo esvaziamento do ponto de vista científico. Por isso, tais imagens que ora se apresentam, são de domínio poético, pertencem ao mundo da ficção, prestando-se apenas como signos abertos ao devaneio e às fantasias que se materializam nas artes, principalmente na literária.

De modo que o espaço infernal, antes instância sobrenatural, é transformado e se converte em mundo humanizado, espaço existencial, onde se dá o martírio natural da vivência humana. É, portanto, pelo devaneio do homem que se configura a união da arte com o imaginário cultural de forma leve e onírica em oposição ao antigo quadro do imaginário infernal, que acreditava em realidades absurdas como o sabbat, por exemplo, que desencadeou a implacável perseguição às bruxas e feiticeiras. Em outras palavras, o mito do inferno, como lugar das almas pecadoras perdeu sua eficácia maléfica em virtude de não ser mais o palácio dos demônios onde tais entidades se reuniam para, estrategicamente, traçar planos de perseguições aos seres humanos. A partir de então, o pensamento moderno começa a se definir e, naturalmente, opta pela idéia de uma filosofia religiosa mais tolerante e menos exigente, que não mais se fundamenta numa crença apoiada no mundo dos suplícios infernais após a morte. Para os pensadores modernos, o inferno é, antes de tudo, o próprio homem, como a algum tempo já o proclamara Freud ao se debruçar sobre os “mistérios” da mente humana.

Mas a transição simbólica do mundo de suplícios em reparação aos pecados, para o mundo laicizado, liberto do medo de satã e sem o compromisso com uma crença única, não se daria sem resistências; por isso, não seria uma transformação vertiginosa. Muitas polêmicas e discussões fomentariam os debates até que a ciência e a razão conseguissem dissipar a idéia de existência de um inferno real e concreto como pregavam os teólogos tradicionais. Os debates entre religião e ciência, não logravam grande êxito do ponto de vista religioso, o mundo parecia mais inclinado às novas idéias; a ciência constituía o novo mito, cujo objetivo principal era dar conta de explicar, eficientemente, os fenômenos antes tidos como manifestações sobrenaturais.

O imaginário da ficção, com o mesmo ritmo da ciência, apropria-se do tema inferno para dramatizá-lo, porém, numa perspectiva inversa ao pensamento religioso. A dramatização do inferno, antes levada a sério pelos teólogos para amedrontar a humanidade, agora toma um rumo diferente ao ser tratada de forma irônica no contexto da literatura onde a tragicidade também acontece, mas numa concepção artística. Desse modo, ciência e ficção

caminham no mesmo sentido em busca da afirmação de uma metaforização do inferno para que se possa, de forma onírica, dar importância ao tema não mais no sentido religioso, mas na esfera cultural. O procedimento metafórico propiciará um desvio da imagem cruel do inferno em direção ao mundo onírico, de modo que, as imagens obsedantes que circulavam nos sermões na arte religiosa entram em processo de ficcionalização.

Mas isso não significa que o inferno tenha desaparecido; sua imagem continua no imaginário da civilização, embora não mais integrando, exclusivamente, o dogma religioso. Ele apenas passou a integrar os movimentos intelectuais e culturais que surgiram ao longo dos séculos XIX e XX. Na literatura, por exemplo, o inferno ocupa lugar de destaque, seja como marca emblemática de alguns autores que expressam suas emoções por meio do pessimismo, da morbidez, do suspense e do terror, seja como força dinâmica que se mantém no mito e o instaura discursivamente pela narrativa. Assim, não se trata de uma entidade no sentido religioso, mas de imagens que se prestam à construção de eventos embaraçosos ou de natureza irônica.

Essa nova postura sobre o inferno aponta em sentido contrário ao chamado “cristianismo da danação”, porque as imagens que estão associadas aos movimentos intelectuais e de vanguarda pregam os avanços da humanidade e sua conseqüente libertação. Esse impulso no movimento de libertação do homem teve origem nos círculos intelectuais e artísticos do Renascimento, mas fora reprimido pela igreja. Para Muchembled (2001, p. 255), o sentimento de liberdade via rebeldia deve seu resgate a Víctor Hugo (1856), quando afirma que o anjo rebelde, em sua luta contra Deus, deixou cair de suas asas, uma pena que assumiu a forma de um belo anjo feminino chamado liberdade. Esse anjo teria encorajado a humanidade a rebelar-se contra o Mal, e destruir a simbólica prisão – a alienação - que impedia os mortais de conquistarem a liberdade.

O pensamento de Hugo já aponta a forma metafórica que tomaria a temática do inferno a partir do século XIX. “A individuação e a psicologização da figura do Mal”, de que fala também Bernard Sichière (1995), fazem o homem tornar-se mais ousado na medida em que passou a usar a liberdade como estratégia para ironizar e desafiar o medo; nesse sentido, sua evolução cada vez mais livre do medo promove um movimento de afastamento das igrejas, enquanto se aproxima mais dos movimentos artísticos e da ciência. Mas não basta a decisão de ironizar o inferno com vistas ao seu deslocamento do espaço religioso para o mundo da ficção; a descrença nos poderes infernais é fundamental para pôr em dúvida a sua veracidade. Max Milner, citado por Muchembled (2001, p. 244), afirma que, para que o tema se tornasse literário, “foi

preciso que sua existência e seus poderes fossem colocados em questão”. Claro que a ruptura já acontecera, mas somente nos tempos modernos viria a consumir-se de verdade, porque até essa época não havia consenso entre estudiosos e religiosos com relação à definitiva ficcionalização de um tema tão solidamente construído.

Dirimidas as dúvidas, o assunto passa a ocupar deliberadamente o centro do imaginário culto, e se transforma em matéria-prima do processo de elaboração artística. A projeção do inferno no cenário artístico se dá devido a expansão dos simbolismos, em virtude dos vários estágios pelos quais passou o processo artístico durante os últimos tempos. Esse processo foi igualmente influenciado pelo enfraquecimento da potência unificadora do mito cristão, cuja essência foi, durante muito tempo, objeto de inarredável defesa por parte de teólogos conservadores. Muchembled (2001, p. 244-5) citando Matthew Gregory Lewis afirma que ele teve um papel fundamental neste sentido, pois influenciou a literatura inglesa, à francesa e a alemã com a publicação em 1796, da obra *O monge*, na medida em que povoou o universo literário com fantasias, figuras mórbidas, violações, incesto e outras imagens até então ausentes na literatura. As fantasias de *O monge* jamais serão esquecidas; elas permanecerão por muito tempo a base de um tipo de representação artística que valoriza a radiosa e perversa beleza do anjo rebelde.

Na base das rupturas está também o *romance negro* inglês do final do século XVIII, que cria uma atmosfera impressionante, portadora de uma espécie de terror sagrado que salva, de certo modo, os relatos de crueldade de uma entediante mediocridade. Ainda leva muito a sério as questões religiosas, mas, em contrapartida, tem o mérito de ser romance e, assim, expressa um universo imaginário carregado de emoções fantasiosas onde predomina a arte e não a religião. No princípio do século XIX a visão trágica da existência não domina mais o pensamento ocidental, pois o Iluminismo com pensamento revolucionário da época tenha contribuído para a produção de um novo olhar sobre o mundo. E esse olhar conseguiu deslocar as imagens de um espaço cuja conceituação girava em torno de uma teologia que encarava o mundo com absoluto respeito e seriedade para um espaço menos radical ou mais flexível do ponto de vista religioso, ou seja, para a esfera artística onde predominam a fantasia, o lúdico e a ironia.

De fundamental importância como universo de imagens deslocadas foi *O fim de satã*, obra do escritor Víctor Hugo a qual já nos referimos. Na verdade, ela representa o fim do medo desencadeado pela antiga concepção do mito cristão que conduzia as almas à submissão. A partir dela, o inferno passa a ser encarado com menos seriedade e a explicação para a sua

banalização pode está ligada a uma certa interiorização crescente da noção de Mal. Poucos foram os religiosos que reagiram à nova maneira de se conceber o inferno, embora soubessem que a descrença nele poderia significar também a demolição do paraíso, percebiam que uma religião baseada no medo, constantemente avivado pelas antigas imagens infernais, jamais faria sentido num momento em que a razão, a arte e a ciência davam a ela cada vez menos espaço.

A atmosfera dos novos tempos estabelece uma certa euforia nos meios mais intelectualizados; assim, pensadores, artistas e personalidades importantes afastam-se, maciçamente, de noções consideradas superadas ou contrariadas pelo progresso da ciência. Esse movimento apresenta um novo tipo de sujeito que se define pela libertação das tiranias religiosas e do medo do inferno. Mas tal euforia viria a ser frustrada na primeira metade do século XX com as duas guerras mundiais que pareciam trazer de volta o inferno da inquisição, materializado nos campos de concentração e no holocausto. Entretanto, isso ocorreu num contexto em que a antiga noção de inferno não tinha mais poder no mundo ocidental, por isso, não obteria mais espaço nem sucesso, a não ser pela sua transformação em arte como forma de se preservar um determinado período da história que a humanidade jamais deverá esquecer para não correr o risco de repeti-lo.

A verdade é que o contínuo processo de deslocamento das imagens acabou por deslocar, também, as idéias. A religião tradicional, por exemplo, que alicerçava suas representações coletivas na crença de uma felicidade cuja noção estendia-se à eternidade - um outro mundo -, cede lugar a uma felicidade terrena, na medida em que deixa de dar especial atenção à alma e passa a cuidar do homem. Assim, a sociedade do final do século XX vê crescer uma onda hedonista, impulsionada por uma idéia pouco realista de que todo mundo tem direito à felicidade; por isso, o que antes se considerava infernal por ser pecaminoso, metamorfoseia-se em coisa prazerosa. O inferno como *locus* de punição das almas perde sua conotação original para ser, ironicamente, espaço do prazer e da alegria; nesse sentido, o infernal é o divertido.

Desse modo, a imagem do inferno maléfico que se alojou na mente humana e que ainda incomoda, transforma-se em inquietação divertida, pois, pode sugerir uma nova forma de exorcismo, cuja prática o próprio homem pode desenvolver para alegria e distração. Trata-se, das tensões que com as quais convive o homem e que podem ser transformadas em divertimento, associando-as, por exemplo, ao prazer de uma leitura de suspense ou de um jogo que simula grandes batalhas, inclusive nucleares. Assim, o inferno da guerra como realidade contemporânea pode até está acontecendo de fato, mas pode também ser apenas uma realidade virtual.

CAPÍTULO II

FICCIONALIZAÇÃO DAS IMAGENS E RETORNO DO MITO

2.1.O mito: dualidade e harmonia na unidade do cosmo

No capítulo anterior tentamos traçar um perfil do inferno do ponto de vista de uma concepção histórica, levando em conta uma possível semântica do cristianismo. Neste capítulo enfocaremos a narrativa, pensando também historicamente, porém, com o olhar voltado para dois aspectos que consideramos de importância fundamental para que possamos situar teoricamente o *corpus* de nosso trabalho e discutirmos o processo de reinstauração do mito, momento em que pretendemos tratar também da ficcionalização das imagens no processo de construção literária.

Falar da ficcionalização das imagens e do retorno do mito, a princípio, parece redundante, porque mito e ficção, grosso modo, podem significar a mesma coisa. Entretanto, quando consideramos o mito do ponto de vista religioso, percebemos que ele se constitui uma verdade absoluta porque, ao concentrar uma força criadora, vislumbra um começo das coisas como, por exemplo, a criação do mundo cuja materialidade concretizou-se a partir de uma manifestação divina, por meio de um ato de linguagem em que a palavra foi o próprio limiar mítico que se fez ação e, por conseguinte, converteu-se em luz e princípio de mundo. Foi, certamente, por este ato de linguagem que o pensamento divino instaurou-se em forma de mundo real e concreto em oposição a uma representação simbólica, como seria na ficção, onde o mito só pode exprimir a verdade por meio de imagens e da narrativa.

Será na perspectiva de um mundo narrado, especificamente do ponto de vista artístico, que pretendemos avançar em nossa discussão não obstante algumas considerações num sentido mais abrangente, com vistas a compreender o que de fato representa o mito em suas diversas acepções. Neste sentido, evocamos Durand (1966, p. 41), que, ao discutir a etiologia afirma que o mito é narração relativa ao tempo ou aos feitos que a história não esclarece, englobando o conto, a narrativa literária e a lenda como um esforço de linguagem, em vista das redundâncias fonéticas e métricas que se operam nas manifestações da língua. O que afirma Durand é muito próximo do que Frye (1973) desenvolve na *Teoria dos gêneros*; nesse ensaio, ele

(Frye) mostra que é possível identificar na narrativa (poesia ou prosa), por meio da repetição, do ritmo e da metrificação, o que se convencionou chamar de *mýthos, logos e epos*, na medida em que toda narrativa poética (ficção), traz uma regularidade no ritmo da linguagem (logos), dada à existência de uma voz que canta ou narra (epos), seja um bardo (aedo) ou uma simples voz fictícia (narrador) que se faz ecoar nos meandros da história.

Na mesma abordagem, ao comentar Levi-Strauss, Durand (1966, p. 42) afirma que “de fato, o mito ainda é uma forma de linguagem, que chega, no entanto, a *descolar* do fundamento lingüístico sobre o qual começou por rolar” (grifo do autor). Para ele, o mito é uma narrativa simbólica que se consubstancia, em função do ritual e das imagens arquetípicas, num conjunto discursivo de símbolos cuja primazia centraliza-se, exatamente, no símbolo e não no processo narrativo em função do primado dos processos prosódicos que se intui no ritmo da narrativa. Assim, a consciência mítica desloca-se da posição sintagmática, para o plano semântico onde o domínio do simbólico é mais significativo, porque sempre se projeta a partir de um princípio que define a identidade de uma sociedade, e nesse sentido, numa escala mais elevada, a simbólica institui-se representação de uma dada civilização, como no caso da ocidental, que se converteu na simbólica cristã.

Desse modo, o autor em estudo demonstra que a matéria-prima do mito é existencial; “é a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, a legitimar. O mito é simultaneamente modo de conhecimento e modo de conservação” (1966, p. 44), pelo menos do ponto de vista do entendimento da civilização cristã, que, ao fortalecer seu mito, teve seu principal contributo na mitologia oriental dos judeus, mas que foi historicamente submetida aos caprichos do racionalismo escolástico, patrístico e cartesiano. A opressão da igreja aos rituais a ela estranhos, praticamente forçou a uma fuga incontestada das mitologias não cristãs. Frye (1973, p. 40), ao investigar o período pré-medieval da literatura ocidental demonstra que ela se prende estritamente aos mitos cristãos, clássicos tardios, célticos ou teutônicos; ele afirma que “se o cristianismo não tivesse sido tanto um mito importado como um devorador de rivais, essa fase da literatura ocidental seria mais fácil de isolar”. Na sua opinião, os mitos na literatura ocidental, em sua maioria, já passaram para a história romanesca, dividindo-se em duas formas:: a secular, que trata da cavalaria e do paladinismo, e a religiosa, que compreende as lendas dos santos. Essas considerações de Frye são compartilhadas por Eliade (2001, p. 20), para quem o mito comporta uma esfera do profano (a secular) e outra do sagrado (a religiosa), entretanto, ele não se refere às

formas literárias, mas as históricas, por tratar de uma certa experiência humana. Eliade (2004, p. 11), acha que a mais importante diferença entre as sociedades arcaicas e as sociedades modernas, em vista da teologia judaico-cristã, encontra-se no fato de a primeira sentia-se indissoluvelmente vinculado ao cosmo, enquanto a segunda insiste em vincular-se apenas à história.

A essa altura, há um ponto de contato entre os três estudiosos: Durand, Frye e Eliade, uma vez que, ao longo de suas teorizações, consideram o mito de um ponto de vista existencial. Isso é possível porque, quando se referem ao deslocamento do mito, da esfera das divindades para o espaço humano, procuram discutir suas relações, principalmente no que diz respeito às artes. Mas, com relação a ponto de contato, registra-se, evidentemente, maior proximidade entre Durand e Frye, visto que discutem de forma semelhante, elementos comuns à música, à poesia, à pintura, como: tonalidade, ritmo, escala, etc, além de se referirem ao contexto da herança clássica e cristã. Frye (1973, p. 136) chega a afirmar que, “na literatura, como na pintura, a ênfase tradicional quer na prática quer na teoria, tem recaído na representação ou na semelhança com a vida”. Para confirmar essa posição como crítico filiado a uma vertente mitológica, ele ainda comenta que, quando pegamos um romance de Dickens, por exemplo, nosso impulso imediato é confrontá-lo com a vida, vivida por nós ou pelos contemporâneos de Dickens. Esse impulso é, segundo ele, uma intuição antropológica, um elo que permanece entre o homem atual e seus antepassados, um vínculo de “parecença” como característica especial entre os seres humanos e suas ações nas diversas fases de sua formação histórica. Não há um sentido definido para esse impulso de intuição antropológica, talvez pudéssemos, na esteira de Jung, denominá-lo herança arquetípica. Numa posição discordante, Levi-Strauss (s/d. p. 240) rejeita a tese do psicólogo suíço por considerar que “significações precisas estariam ligadas a certos termos mitológicos, denominados arquetipos”. Para reforçar sua crítica a Jung, o autor da Antropologia Estrutural retoma estudos dos primeiros filósofos da linguagem com vistas colocar o trabalho do Jung no mesmo nível de equívocos. Diz o antropólogo francês que: “Isto equivale a raciocinar à moda dos filósofos da linguagem, que estiveram por muito tempo convencidos de que os diversos sons possuíam uma afinidade natural com este ou aquele sentido” (p. 240).

A crítica de Levi-Strauss baseia-se na hipótese constatada pelos antigos filósofos de que, em cada língua, certos grupos de sons correspondiam a sentidos determinados e, inutilmente, procuravam compreender que necessidade interna unia esses sentidos e esses sons. Entretanto, não estamos seguindo os traços arquetípicos como imagina Levi-Strauss, muito menos nos prendemos

a uma psicologia analítica na versão junguiana. O que nos interessa é uma visão do ponto de vista artístico, principalmente literário, onde os tais impulsos são pertinentes ao fazer narrativo, por isso, os sentidos dos mitos não se atêm simplesmente a elementos isolados como o exemplo dos sons, mas à maneira como as imagens se combinam e se organizam na construção de um corpo narrativo, instituindo um ritmo próprio para cada narrativa.

Na verdade, Frye (19973, p. 108-9) desenvolve um processo que capta o mito como forma preliminar de narrativa a ser convertida em forma artística mais sofisticada, na medida em que a arte, em nosso caso a literatura, é um sistema de comunicação que se define por meio de um conjunto de imagens regido por regras e combinações, de modo a expressar um modelo de mundo, uma visão ideológica de uma dada existência que pode ser histórica ou imaginária, mas que se materializa apenas no plano ficcional. Assim, a arte literária, não obstante ser verbal, é uma realização simbólica que, em virtude de representar uma dada civilização, não pode se restringir à mera imitação da natureza, mas deve funcionar como acervo vivo de valores sociais e culturais interligando as diversas gerações.

Certamente pensando na perpetuação destes elementos pertinentes à existência e historicidade humana, Frye optou por uma crítica arquetípica que privilegia uma antropologia literária e trata de questões mais específicas, buscando os arquétipos na história literária, levando em conta, evidentemente, um certo aspecto mimético, porque estabelece uma classificação dos imitativos nos modos de ficção; mas não é só, a imitação a que ele se refere tem a ver com os valores antropológicos, ou seja, considera o aspecto existencial do homem como principal objeto de ação na arte literária. De modo que, a imitação da natureza dá-se pela ação humana, ao registrar pela narrativa, tanto a forma de mundo existencial como a forma de mundo desejada.

Em suas observações, Frye (p. 100) conclui que “a literatura configura-se a si mesma, não se configura do exterior; as formas literárias não podem existir fora da literatura”; por isso, um poema imita outro poema porque o novo poema nasce dentro de uma ordem literária já existente, constituindo mais uma unidade artística numa sociedade textual que se faz literária em virtude dos traços artísticos. A essa altura, ao estudar o aspecto simbólico das imagens, Frye percebe no poema uma unidade comunicável a que denomina arquétipo. Diz ele: “Entendo por arquétipo um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária” (p. 101); por esse motivo, a crítica arquetípica se investe de uma preocupação que procura ver a literatura como um fato social e como um modo de comunicação.

Desse modo, a proposta de Frye sobre o mito fundamenta-se, prioritariamente, na crítica arquetípica e leva em consideração duas perspectivas: de um lado, o *mito* como um *princípio criador* na medida em que os arquétipos o restauram por meio de princípios significativos e, assim, o instauram como universo em um espaço dominado pelos deuses num tempo a-histórico e sagrado em que a narrativa sobre o deus, confunde-se com o próprio deus. De outro lado, focalizando o mito não como entidade fora do tempo demarcado, mas considerando o seu retorno, porque essa visão revela uma inversão dos/nos procedimentos do mito moderno em relação aos aspectos do mito como forma primitiva de estabelecer comunicação. Enquanto, no primeiro caso, o mito é primordial, atemporal e instaurador do universo, portanto, da própria narrativa, na segunda acepção, ele é instaurado pela narrativa, acontecendo num outro contexto, numa perspectiva do mito cristão, filiando-se a uma certa historicidade.

Nessa perspectiva, o processo de reinstauração do mito, também se diferencia do anterior, porque não se prende mais a espaço e tempo completamente deificados. A versão do mito em discussão, na verdade, instaura uma nova concepção de mundo que não é mais a dos deuses, porque as entidades não mais provêm do sobrenatural; elas equivalem àquelas do mundo humano onde a dualidade, como marca do homem ocidental, apresenta uma outra ambivalência, ou seja, revela que o mito comporta em si mesmo, uma relação de conflitos que se configura na identificação de uma força antonímica que, às vezes, acirra-se numa certa oposição como se não fosse uma luta pela manutenção do equilíbrio.

Não podemos esquecer que estamos tratando do mito do ponto de vista da estética literária; assim, ele permanece no ondular da história, ainda que vigiado de perto pelas filosofias platônica e positivista. Sua reparição consubstancia-se num sistema de comunicação, onde subjaz não como objeto, mas sendo a própria mensagem, um modo especial de significação que se impõe conforme as condições históricas e funcionais de cada sociedade. O mito é uma forma de significação e, como tal, recebe um revestimento semiótico representativo da sociedade a que está vinculado, porque ele não se caracteriza como objeto estático, mas como manifestação simbólica e imaginária de uma determinada sociedade.

Por isso, o mito, ao constituir-se universo, institui também uma consciência da não-homogeneização do espaço, embora não tenha como função demarcar uma esfera para o bem e outra para o mal. Além disso, como mundo instaurado em unidade completa, trazendo em si mesmo a ambigüidade sagrado/profana, fundamenta-se no *ritual* que, sendo mais uma instância

mítica, revela, por meio da crença nas entidades divinas, os segredo do desconhecido, os quais irão funcionar como princípios harmônicos e responsáveis pelo equilíbrio tanto da natureza humana quanto da natureza das coisas, permanecendo sagrado até que despertem a consciência do profano e o princípio da dessacralização.

Poderíamos, aqui, especular, dizendo que o princípio da dessacralização, por conseguinte, da profanação deu-se já no mito do Éden, quando da intromissão da serpente no sentido de convencer a primeira mulher - Eva -, a praticar um ato profano, ou seja, comer do fruto proibido e partilhar com Adão a consumação da desobediência a Deus em espaço sagrado. A dessacralização viria com a descoberta da nudez de ambos, por meio do aparecimento da vergonha, pois, assim que provaram do fruto da árvore do conhecimento, “abriram-se os olhos de ambos e como percebessem que estavam nus, costuraram folhas de figueira e fizeram para si uma veste” (Gn. 2: 7). Estavam consumadas a profanação e a dessacralização não do Éden, porque Adão e Eva seriam expulsos do Paraíso e levariam para sempre a marca da maldição. A partir de então entrariam na história dessacralizados, isto é, sujeitos aos sofrimentos da condição humana; sentir dor e morrer: eis a sentença definitiva.

Entretanto, para Mircea Eliade (2001, p. 17), que adota uma perspectiva histórico-religiosa em suas reflexões, “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta e se mostra como algo absolutamente diferente do profano”. Assim, profano e sagrado passam a vigorar a partir de uma consciência que os entende como duas experiências no mesmo mundo mitificado, embora havendo entre elas, um distanciamento que se configura, visivelmente, na sucessão do tempo. A esfera do sagrado, por exemplo, reside no tempo como uma herança arquetípica que se desprendeu dos primórdios e busca instaurar-se nas estruturas míticas que se forjam na modernidade.

Já o lado profano, embora sendo a outra face do mito, como cosmo dessacralizado é, para Eliade, uma descoberta bem mais recente na história da humanidade que representa um longo e penoso esforço no sentido de subsidiar a compreensão do problema da dessacralização, mas, não nos interessa discutir como nem quais as condições do comportamento espiritual do homem em que se deu o evento; basta-nos, portanto, que entendamos a razão pela qual as dimensões existenciais do homem, tanto no profano quanto no sagrado, tornaram-se cada vez mais evidentes nas narrativas modernas.

Neste particular, daremos atenção ao homem, principalmente, no que se refere a sua relação com o mundo da ficção, levando em conta a forma de linguagem que elabora esse tipo de relação do homem com o mundo, por meio da ficcionalidade do espaço, da personagem e do acontecimento. Nesse processo, o que se pode observar é que o mecanismo da ficcionalização dar-se-á por meio das relações de sentido que se estabelecem entre o mundo imaginário e uma possível realidade objetiva que se forja a partir dos aspectos simbólicos que emanam das imagens, sejam elas, sagradas ou profanas.

Ao tratarmos da criação do fictício por meio da narrativa, estamos, em outros termos, nos referindo ao mito, como ação que sintetiza o conhecimento das culturas e as grandes questões de ordem existencial do homem, mas que se desdobra em narrativa para dar forma e sentido a um mundo que pode ser considerado como uma projeção da realidade vivida pelo homem. Na verdade, o mito é uma explicação das origens do mundo, do homem e das coisas do universo; explica o sentido da vida, da morte e da condição humana após a queda de Adão. Segundo Fiorin (1996, p. 10), o mito “vive porque responde à angústia do desconhecido, do inexplicável; dá sentido àquilo que não tem sentido”.

Analisando os processos pelos quais se deu a construção de *Os sertões*, Costa Lima (1987, p. 55) recorre a Blumenberg para afirmar que o mito vem em socorro do narrador “porque é um modo de exprimir o fato de que o mundo e os poderes nele dominantes não se entregam à pura arbitrariedade”. Assim, cria-se uma estranha familiaridade como forma de saída honrosa para o impasse em que o evolucionismo se metera. Para o crítico em questão, a familiaridade não acontece só em função da humanização “dos deuses (...), mas acima de tudo pela redução da escala contra a qual seu poder é medido. O mito cria familiaridade, à medida que empresta significação a um universo provocador para o homem da mais intensa ansiedade”.

Desse modo, o processo de instauração de um mundo ficcional instituído pela narrativa se dá como acontecera em tempos imemoriais, como o dos relatos de criação do mundo, por exemplo. A diferença ocorre com relação à temporalidade e a uma consciência simbólica, de forma que enquanto um acontece num tempo inapreensível, o outro acontece de maneira simbólica em tempo histórico. Por isso, a narrativa reinstaura o mito como unidade, porém, contendo em seu universo o espírito de ambivalência que antes não havia de forma consciente. Hoje, sabemos que para cada sociedade há uma narrativa mítica como elemento significativo para explicar as suas origens, e que, entre essas narrativas, as estruturas míticas de composição e de significação

também não se distanciam muito. Em nosso caso, como civilização judaico-cristã, a narrativa mítica encontra-se na Bíblia como mito de criação do mundo, sinalizando um momento epifânico no limiar dos tempos, mas, se comparada a outras narrativas do mesmo gênero, certamente, encontrar-se-ão nelas muitos pontos em comum.

Neste momento, interessa-nos a narrativa de ficção em seu aspecto literário especificamente, porque ela, como tal, inscreve-se num espaço real, num tempo histórico, e é construída por seres humanos que também pertencem a um espaço e tempo históricos. Interessamos, portanto, a instauração do fictício a partir da narrativa, porque registra a passagem do ritual para a expressão em forma de história desses seres que habitam um mundo real, mas que se reportam ao mítico para a construção do mundo imaginário.

Neste sentido, mais uma vez, recorremos a Frye (2000, p. 19) que, ao esboçar a *Teoria dos mitos*, entende que “a história literária (...) se movimenta do primitivo para o sofisticado” e assim, vislumbra “a possibilidade de se ver a literatura como uma complicação de um grupo relativamente restrito e simples de fórmulas que pode ser estudado na cultura primitiva”. Segundo tal perspectiva, ele considera o ritual, o mito e o conto popular como elementos de uma antropologia literária que apenas informam a literatura, visto serem categorias pré-literárias; mas prioriza o mito ao enfocá-lo do ponto de vista de uma crítica arquetípica aplicada à literatura. Para ele, o mito é uma concentração de forças que comunica o significado arquetípico ao ritual e aos momentos epifânicos, mantendo a unidade com o ritual, por um lado, e com o arquétipo por outro; afirma ainda que o termo *mito* deveria ser empregado para designar a *narrativa*, enquanto *arquétipo* deveria ser aplicado ao *significado*, embora, na essência, ambos os termos guardem a mesma substância.

Mediante suas observações, a relação entre as categorias pré-literárias e a literatura não é puramente de descendência, uma vez que essa relação é também encontrada nos grandes clássicos. Aí, levanta-se a hipótese de se ver a literatura não apenas como algo que se complica no tempo, mas que se espalha num espaço conceitual a partir de algum centro, ou seja, percebe-se nela, a presença do mito como uma representação coletiva transmitida através das gerações, sempre tentando vislumbrar uma explicação para o mundo, conforme vem se reatualizando conforme as circunstâncias históricas que envolvem o homem. Nesse particular, nos parece mais sensato falar em arquétipos, uma vez que, como literários, eles estabelecem a comunicação entre as

gerações, por meio de imagens, símbolos e gestos que circunscrevem os acontecimentos na ordem emotiva do homem e reproduzem o ondular dos tempos nas camadas míticas da narrativa.

Mas, sendo o mito uma forma de significação, é preciso que se diga que o sentido se dá num espaço de tensão, ou seja, surge do conflito entre forças antagônicas; assim, ele é uma distensão discursiva gerada pelo antagonismo fundamentado no próprio ecoar do “verbo”. Nietzsche (1992), ao discutir a origem da tragédia, nos dá a entender que o mito é o relato do antagonismo entre as forças apolíneas e dionisíacas. Na verdade, essa posição coincide com o pensamento de Frye, o qual tem como centro das discussões as imagens apocalípticas e as demoníacas, que poderíamos correlacioná-las com o apolíneo e com o dionisíaco, respectivamente. Vale lembrar que o termo *apocalíptico* na acepção empregada por Frye não equivale a *escatológico*, mas refere ao *céu* ou *paraíso* na religião visto tratar-se de “um mundo abstrato ou puramente literário de delineamento ficcional ou temático” (1973, p. 138) São essas categorias de imagens que ele classifica como arquétipos da literatura e que nos *Modos de ficção* se movem do plano mítico para o irônico numa tendência ao realismo, buscando uma representação próxima à vida. O plano mítico representa um extremo da invenção literária que se correlaciona com a esfera divina (o sagrado), enquanto o realismo representa o outro extremo que se correlaciona com a esfera humana (o profano), ou seja, com as coisas relacionadas à vida do homem.

Ao pensar assim, Frye (1973, p. 138) focaliza a problemática dos arquétipos a partir do mundo mítico, cujas relações se dão, evidentemente, entre seres fictícios e em nível do imaginário visto ser uma narrativa de ficção. É, portanto, a presença mítica que dá sustentação ao texto como narrativa literária, enquanto as imagens, não são mais que o seu desdobramento metafórico, uma vez que, para o autor de *Anatomia, da crítica* (1973, p. 107), o mito, quando se refere à narração é a imitação das ações que raíam pelos limites concebíveis do desejo, visto que, ritual e sonhos são o conteúdo narrativo e significante da literatura em aspecto arquetípico.

Ao considerar a narrativa como imitações de ações, esse ponto de vista do autor canadense, nos parece empurrá-la em direção mais ao tradicional que ao ficcional, entretanto, no dizer de Scholes & Kellogg (1977, p. 152-3), “a arte narrativa nunca perde suas características tradicionais por completo, os enredos ficcionais têm uma maneira de estabelecer-se como mitos, assim como os mitos têm de se tornarem ficcionalizadas”. Essa idéia nos leva a pensar na ficcionalização das imagens consideradas canônicas, seja do ponto de vista religioso ou de um certo padrão de consagração pelo mundo civil. A nosso ver, ficcionalizar tem uma dupla função na

medida em que dessacraliza e desmascara o mito enquanto sagrado, deslocando-o da esfera religiosa e divina para a esfera artística e humana. Mas há uma outra perspectiva que se refere ao sentido do mito ou a *dianóia*, na classificação aristotélica. Nela, o mito equivale ao mundo civil visto como área de atividade processo de criação, recebe sentido enquanto se desenvolve, assim, configura-se como um mundo de imagens, propenso à geração de sentidos vários.

De modo que, as imagens cujas afinidades são divinas constituem o mundo dos deuses no qual são representadas do ponto de vista religioso, como imagens apocalípticas, configurando o céu ou paraíso, uma metaforização do mundo onde tudo é potencialmente idêntico, como se todas as maravilhas estivessem num só contexto com a mesma idéia de infinitude. Em contraposição, vem a arte realista, que dá as imagens um sentido verossímil, imprimindo-lhe a aparência de uma dada realidade, por isso, as ações e as personagens são parecidas com aquelas do mundo que habitamos. Não é uma realidade palpável, evidentemente, porque estamos tratando do mundo artístico, portanto, ficcional, mas se consubstancia na imitação do mundo conhecido com toda a sua crueza, com todos os problemas existenciais que afetam a humanidade.

Para fundamentar esse argumento, extraímos de Frye (1973) uma citação que, resume seu pensamento no que diz respeito à questão dos mitos, símbolos e arquétipos, bem como as discussões acerca do retorno do mito tratados na literatura realista e irônica:

De três modos organizam-se os mitos e símbolos arquetípicos em literatura. Primeiro, há o mito não deslocado, que geralmente se preocupa com deuses ou demônios, e que toma a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos identificam-se amiúde com os céus e infernos existenciais das religiões contemporâneas de tal literatura. Chamamos a essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca. Segundo, temos a tendência geral que chamamos romanesca, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana. Terceiro, temos a tendência do “realismo” (...) de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação em vez de descarregar na forma da estória. A literatura irônica principia com o realismo e tende ao mito, sugerindo seus padrões míticos, como regra, mais o demoníaco que o apocalíptico, embora às vezes continue simplesmente a tradição romanesca da estilização (p. 141).

Nesta síntese, Frye aponta três modos de organização dos mitos, símbolos arquétipos como elementos matrizes na construção da narrativa literária, sugerindo, inclusive, um certo percurso histórico. Interessa-nos, portanto, dar maior atenção à discussão acerca dos modos extremos, ou seja, do primeiro e do terceiro modos sem, no entanto, deixar de lado o segundo. Ao

apresentar o primeiro modo como mito não deslocado, Frye admite que este modo, como narrativa que historiciza a vida dos deuses, investe-se de um maior poder de ação, porque as personagens geralmente estão fora da história e do tempo humanos, por isso, pertencem a um padrão histórico abstrato e têm uma preocupação voltada ao mundo dos deuses e dos demônios.

Assim, o mundo ficcional que se forja a partir da dualidade deus/diabo constitui, de um lado, a metáfora do paraíso ou mundo apocalíptico, de outro lado, a metáfora do inferno existencial ou do inferno que o próprio homem cria na terra. As correlações dialéticas entre as entidades divino/diabólica são fundamentais como princípios instauradores da narrativa literária; por isso, para Frye, os princípios estruturais da literatura relacionam-se estreitamente com a mitologia e a religião, razão pela qual sua crítica arquetípica se fundamenta numa teoria dos mitos tendo no simbolismo da Bíblia uma gramática das imagens. Essa instância é denominada *mito não deslocado*, porque do ponto de vista humano, é uma narrativa de ficção que cria um mundo metafórico cujas personagens são geralmente mitos, portanto, pertencem ao mundo sobrenatural.

Em seguida, temos a história romanesca que nos parece funcionar como um traço de união entre a mitologia antiga e a mitologia moderna, ou seja, entre a narrativa sobre os deuses e a narrativa sobre os homens, constituindo-se um importante elo entre a narrativa de ficção e a narrativa temática, como insinua o próprio Frye (2000, p. 28). A terceira acepção diz respeito à ficção realista que, de forma mais objetiva, trata das coisas pertinentes ao homem em seu meio, levando em conta seus sonhos e pesadelos, porém, numa forte inclinação de retorno ao mito, sugerindo, em seus padrões míticos, um predomínio das imagens infernais sobre as paradisíacas.

Desse modo, a narrativa mitológica se realiza numa perspectiva de ordem puramente ficcional e aponta para um mundo cujas imagens sempre tecem aventuras e heroicidade, enquanto a narrativa realista aponta para um mundo em que as imagens são mais sombrias, ou seja, tendem ao trágico, ainda que pela paródia ou pela ironia. Tal narrativa constrói-se a partir dos desejos reais do homem, por isso, tem um caráter empírico e historiciza a experiência humana, levando em conta o tempo e o espaço em que ele vive.

2.2. Retorno do mito e contextualização do *corpus*

A narrativa é uma herança mitológica que se desloca no tempo, toda vez que a língua se movimenta num processo verbal de comunicação. A sua origem remonta a tempos imemoriais se pensarmos em sua modalidade oral. As investigações dão conta de que ela tem suas raízes arraigadas no subsolo do mito, a mais antiga célula narrativa que registra a sua própria transformação por meio do ritual. Esse tipo de narrativa é uma forma pré-literária associada ao religioso que se apresenta sempre como uma verdade absoluta acerca da origem das coisas, do homem e do universo. Seu processo evolutivo tem um longo desdobramento na história por isso a grande dificuldade de encontrar meios que assegurem uma exata explicação para sua trajetória, principalmente no que se refere à multiplicidade de formas míticas que se perpetuaram.

Mito e narrativa caminham juntos ao longo dos tempos, não obstante uma certa deformação, ao passar da modalidade oral para a escrita, visto que o mecanismo da escrita não consegue captar o mito em sua integridade mágica, ou seja, em toda sua completude. A partir da escrita o que se tem, na verdade, são fragmentos ou várias versões sobre os mitos. Frye (1973, p. 38) afirma que, na cultura oral, mitologia e literatura são equivalentes, por isso, os mitos são transmitidos de forma mais completa pelos poetas ou pessoas com habilidades próximas destes; entretanto, a integridade na transmissão dos mitos não se dá pelo simples fato de serem poetas, mas porque são personagens lendárias que permanecem na história, como bardos, profetas, pregadores religiosos, xamãs, ou heróis de determinadas culturas.

A poesia oral é marcada por certas características comuns como ritmo, métrica, rima e outros recursos que se combinam ou se alternam num processo poético que está sempre ao alcance da improvisação, de modo que tem fortes afinidades com a arte. É essa tonalidade mágica que, na verdade, representa o saber oculto e sagrado do poeta, o conhecimento das coisas misteriosas do universo, o ideal de uma sabedoria universal que, ao ser cantada ou contada nos rituais, sugere os contornos do mito.

Mas, em nosso caso, em que pesem as deformações do mito causadas pelo processo da escrita, é a narrativa escrita que nos interessa de fato, porque nosso *corpus* faz parte da literatura escrita. É nela que buscamos as imagens míticas, procurando compreender de que forma elas caminharam na história, como arregimentaram significados, como se transpuseram no tempo segundo os interesses de cada época e como se organizam para manter sempre o aspecto mítico.

Isso porque, em se tratando de formação da narrativa, a única certeza que temos é que a literatura escrita vem a lume no hemisfério ocidental por meio de processos que, durante sua evolução, incorporaram traços da tradição oral que, freqüentemente, assume a forma de narrativa heróica – a chamada epopéia -, que contempla em sua composição um amálgama de várias outras formas embrionárias de narrativa.

Para melhor compreender essa abordagem é preciso dizer que o processo da escrita surge muito distante, tanto no tempo quanto no espaço. Segundo Frye (1973, p. 45), ele teve lugar na cultura hebraica, na época da reforma deuteronomica, que transformou um grande número de lendas e oráculos em livros sagrados escritos principalmente em prosa, mas priorizou, naturalmente, os textos considerados mais afins com os interesses da comunidade hebraica, contribuindo para a formação de um conjunto de normas que iria reger os destinos de um povo. O Velho Testamento, de maneira geral, continuou mantendo uma estreita relação com a tradição oral e a prosa de interesse, de modo que os cânones sagrados ainda conservam as formas oraculares da oralidade; assim, as reminiscências históricas e lendárias acabam dando-lhe um aspecto mais mitológico e literário que religioso.

Entretanto, dos vários processos de transformação que aconteceram na cultura hebraica, a contribuição específica e mais importante de sua mitologia bíblica que de fato influenciou os destinos dos ocidentais foi a concentração de todas as lendas afins num mito central de interesse cujo poder se impôs rigorosamente a todas as outras lendas e mitos, em todas as camadas culturais da civilização cristã. A partir de então, a tradição tem nos mostrado claramente como a verdade e a realidade são concebidas conforme determinações semânticas e simbólicas do mito de interesse. Assim, todas as imagens que formam o universo cultural da civilização, seja numa realidade concreta ou ficcional, sofrem a definição de sentidos de acordo com os interesses ou com a ideologia do mito. Por isso, as imagens que formam o universo ficcional tanto de *Os sertões*³ quanto de *Ensaio sobre a cegueira* estão subordinadas, em termos de sentido, a uma semântica do cristianismo.

Mas a passagem da tradição oral para a tradição escrita, naturalmente, marca o princípio de uma nova etapa da literatura narrativa; em primeiro lugar, porque consolida o processo de elaboração artística, uma vez que literatura é a arte da palavra escrita; em segundo

³ Embora na bibliografia final apareçam também outras edições, seguiremos a pertencente à coleção “Grandes nomes do pensamento brasileiro” da Folha de S. Paulo, editada pela Livraria Francisco Alves Editora, publicada em 2000.

lugar, porque impõe um novo ordenamento à narrativa, ao inserir uma nova retórica na escrita, além de alguns procedimentos alegóricos. Nesse sentido, Scholes & Kellogg (1977, p. 39), afirmam que, “na literatura ocidental, Homero é a culminação da arte narrativa oral e a inauguração da escrita”, uma vez que seus poemas trazem implicitamente, no ondular poético, a religião, as nuances sociais e políticas, os anseios e as proezas de um povo.

Desse modo, a obra daquele aedo coloca-se para nós, ocidentais, como uma espécie de matriz, cujas imagens se perpetuaram no tempo, carregando, além da memória mítica, um potencial moral, ético e social capaz de revitalizar-se artisticamente sempre que novos modelos literários aparecem na história. Assim, as narrativas que constituem nosso objeto de estudo estão atravessadas por elementos epopéicos, poéticos, políticos, sociais, etnológicos, religiosos e mitológicos, como acontecia na obra homérica, porém, organizados conforme as normas que governam a narrativa de nossos tempos. E, como na Antigüidade, sente-se nelas a sensação do mistério, às vezes, algo que nos parece muito próximo da realidade, da experiência humana, mas fora do fazer humano propriamente dito. É uma realidade sim, mas que só pode se materializar no plano da imaginação ou da ficção.

Na opinião de Mielietinski⁴ (1987, p. 123), “Frye aproxima a literatura e o mito em maior medida em função da dissolução da literatura no mito”. Essa observação fundamenta-se no fato de que Frye evoca uma antropologia literária, quando investe na busca dos modelos etnológicos e dos arquétipos para os gêneros e imagens que constituem a composição literária. Nessa busca, ele recua na história literária até as formas preliminares e, para demonstrar como a narrativa se comporta ao longo de sua história, traça um percurso crítico a partir da forma mais elementar que conhecemos - o mito original - e avança até as formas mais sofisticadas da literatura. Tal percurso é traçado levando em conta o que ele chama de modos de ficção, distinguindo-os dos modos temáticos que apresentam estrutura interna simplificada, principalmente no que diz respeito às personagens.

Para esquematizar os modos ficcionais, Frye (1973, p. 39) recorre a um critério básico a partir de uma leitura da *Poética* de Aristóteles na qual o poder de ação do herói pode ser maior que o nosso, menor que o nosso, ou equivalente ao nosso. A distribuição dos referidos modos dá-se em dois planos paralelos que se correlacionam diretamente com as esferas do trágico

⁴ É assim que está escrito o nome do crítico em “*A poética do mito*” Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. Enquanto em *Arquétipos Literários*, S.Paulo:: Ateliê, 1998, a escrita è **Meletinski**.

e do cômico, respectivamente. No modo *mítico*, o herói é superior a nós por natureza porque geralmente faz parte do plano divino e está no alto de seus privilégios. No plano trágico, o herói é afastado da sociedade e, quando isso é aplicado a seres divinos, temos as histórias “dionisíacas” dos deuses em aflição, como Orfeu, despedaçado pelas bacantes, ou o próprio Jesus Cristo agonizando na cruz, sentindo-se abandonado e excluído do meio divino. No modo trágico ocorre a morte dionisíaca do herói, enquanto no modo cômico ocorrem histórias “apolíneas” que celebram a aceitação do herói na sociedade dos deuses.

Na literatura clássica, o tema da aceitação do herói faz parte das histórias das divindades que tiveram de passar por uma certa provação, enquanto na literatura cristã a aceitação se dá pela salvação ou, mais especificamente pela entrada no céu. Esse modelo, traçado por Frye, além do mito, contempla mais quatro modos de ficção aqui desenvolvidos conforme uma leitura de Ricoeur (1995, p. 29). Na *história romanesca*, o herói é superior apenas em grau com relação aos outros homens e ao seu meio; o trágico é representado pela narrativa maravilhosa de tom elegíaco onde ocorre a morte do herói ou do santo mártir; no plano cômico, temos a narrativa maravilhosa de sabor idílico que contempla a pastoral.

No *imitativo elevado*, a superioridade do herói dá-se simplesmente com relação aos outros homens e não mais ao ambiente. Nesse modo de ficção, do ponto de vista do trágico, “o poema celebra a queda do herói: a *catharsis* que lhe corresponde receber da *hamartia trágica* sua nota específica de piedade e de temor” (p. 28). Na esfera do cômico, temos o ridículo representado pela mistura de simpatia e pelo riso escarnekedor. No *imitativo baixo*, o herói é igual aos outros homens, por isso ocorre a ficção realista do tipo romance picaresco, do herói patético e do impostor. Finalmente, no *modo irônico*, o herói é inferior a nós tanto em poder quanto em inteligência, é, na verdade, o herói fingidor. No plano trágico, encontramos o *pharmakós* ou vítima expiatória como Adão na narrativa do gênesis ou o próprio Cristo dos Evangelhos. No plano da comédia, temos o *pharmakós* expulso, o cômico punitivo, que só escapa ao linchamento, segundo Ricoeur (p. 29), pela barreira da representação, composta pelas paródias da ironia trágica, cuja presença é por demais freqüente nos romances policiais e de ficção científica.

Ao traçar, por meio dos modos de ficção, o perfil da narrativa literária, Frye (1973, p. 48) instituiu um modelo no qual apresenta duas teses que objetivam corrigir a aparência de rigidez taxionômica, insinuada pela sua classificação. Tais teses se ligam por uma força de coesão-tensão que colocam a *história romanesca* e o *imitativo elevado* como pólos que se atraem na

tentativa de manutenção de um centro mítico. Por isso, a ficção ocidental não cessa de deslocar seu centro de gravidade em direção ao modo irônico, enquanto o modo irônico avança em direção divina numa tendência à remitologização. O processo é lento e gradual porque a cultura que fundamenta a identidade da civilização ocidental passa por fases complicadas até chegar a se consolidar como um resultado sincrético, ou seja, como produto da mistura das diversas crenças, costumes e rituais dos vários povos que conviveram no continente europeu.

O processo de consolidação da cultura e da unificação desses povos, do ponto de vista de uma divindade única, se deu em função da forte presença do cristianismo; por isso, tal procedimento culmina com o retorno do mito, agora numa perspectiva cristã onde profano e sagrado, embora fazendo parte do mesmo universo, são considerados pólos opostos. Isso demonstra que, durante todo o processo, não ocorreu a “desmitologização” a que se refere Mielietinski (1987, p. 4), cujo apogeu teria sido o iluminismo do século XVIII e o positivismo do século XIX mas uma transmigração do mito, visto que, de um lado, a eficácia da ciência não foi suficiente para suplantar o mito, de outro, porque todo o acervo da cultura greco-romana, portanto de origem pagã, acabou absorvido pelo cristianismo.

Com a incorporação de alguns rituais da cultura pagã, o mundo cristão torna-se um sistema mitologizado e constrói seu manancial de símbolos e imagens, impondo sentido conforme seus interesses doutrinários e ideológicos. Assim, passa a ofuscar os demais mitos para tornar-se dominante, ampliando o seu raio de ação por meio da modificação no comportamento, no sentimento e principalmente na forma de pensar da nova civilização. Não nos interessa discutir os meios empregados pelo cristianismo para se impor como sistema religioso e cultural no Ocidente, interessa-nos compreender que, como sistema filosófico e cultural, ele funciona como se fosse a língua materna na qual, ao nascer, nos inscrevemos para nos relacionar com as pessoas do grupo ao qual pertencemos. Significa dizer que todos os ocidentais, independentemente de suas convicções políticas e religiosas, estão submetidos a um mesmo sistema de imagens cuja definição de sentidos está diretamente ligado às formas de representação próprias do cristianismo.

Pensando assim, qualquer obra de arte, principalmente a literária, que se constitui a partir de imagens verbais cujos sentidos são de natureza ideológica, não pode prescindir da simbólica dominante que, por sua vez, reflete os interesses do mito maior de nossa civilização. De modo que se o pensamento antigo era condizente com os interesses de uma sociedade de crença mitológica, o pensamento moderno representa os interesses de uma sociedade que passou por um

processo de formação incorporando valores da mitologia greco-romana, mas enfatizando a reatualização desses valores, a partir dos valores de outras mitologias, como a judaica e, mais especificamente, a cristã, em virtude de objetivar, ainda que inconscientemente, a formação de um novo imaginário cujo predomínio é da simbólica cristã.

É nesse imaginário que *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira* se constituem universo mítico, partindo do caos e indo ao cosmo, por via da narrativa e, num processo circular, voltando do cosmo e indo ao caos, cumprindo o princípio cíclico em que tudo acaba onde começou ou, pelo menos, tudo retorna ao início, como no mito do eterno retorno. Em outros termos: as obras se materializam como ficção a partir de uma existência informe em que o caos transforma-se num universo organizado, mas durante sua trajetória, retorna, redireciona-se de forma escatológica, trazendo à tona o caos novamente. Deixando de lado essa visão de um caos inicial e de outro final, o cosmo que se constitui a partir das obras em estudo apresenta visíveis estruturas circulares, conforme passaremos a apresentar.

O autor de *Os sertões* começa o seu mundo pela criação da terra, depois cria o homem e, por último, impõe a luta até sua destruição catastrófica. O princípio da obra segue a um ritual muito próximo ao narrado bíblicamente no Gênesis. A imagem originária de *Os sertões* é caótica e sugere um olhar que paira no alto e vislumbra um “planalto em escarpas interiças, altas e abruptas” que se “desata em chapadões nivelados pelos visos das cordilheiras, com ação dos mares assoberbados” (Cunha, 2000, p. 7). É o informe tomando forma.

O planalto é lugar privilegiado – o Olimpo – de onde um olhar mítico focaliza, delinea e molda a sua criação, ora de forma mais abrangente, ora em *close up*, conforme as circunstâncias e a natureza do seu próprio desejo de ficcionalizar a imagem do mundo. Deste ponto, o narrador traça um panorama geral e imaginário do sertão, levando em conta os aspectos topográficos, geográficos e climáticos, bem como a cobertura florística com vistas a focalizar o arraial de Canudos e, por extensão, o beato e Líder religioso Antônio Conselheiro, em cujas mãos pareciam ser entregues os destinos de um povo, sem, no entanto, esquecer de uma profunda reflexão sobre os movimentos daquele universo em direção ao seu final apocalíptico.

O homem que habita este universo não é feito nos moldes do Adão bíblico da terra em argamassa, mas moldado a partir da amálgama de três elementos étnicos que se consubstanciam na gênese das raças mestiças sem, no entanto, prescindir da estreita ligação com a terra como se pode ver a seguir. O primeiro deles - os silvícolas -, “considerados tipos

evanescentes de velhas raças autóctones” da própria terra; o segundo “filho das paragens adustas e bárbaras” da África cuja “seleção natural (...) se faz pelo exercício intensivo da ferocidade e da força”. Finalmente, o terceiro, de “gens aristocrática”, oriundo da Europa e ligado “à vibrátil estrutura intelectual dos celtas” (Cunha, 2000, p. 61-2).

É a fusão desses elementos que, após um sopro destorcido da ciência determinista constitui o homem sertanejo de estatura reduzida, cútis parda e andar desengonçado. Este é o homem que passa a se mover no novo universo e que, a princípio, aparenta ser um deformado pelas suas características atípicas em comparação ao homem que ocupa um espaço diferenciado. Para isso, o seu criador apóia-se na mitologia, dando-lhe uma configuração monstruosa que conjuga a força e a feiúra num Hércules-Quasímodo, torto de andar sem firmeza e sem aprumo. Nesse mundo construído pela narrativa que constitui miticamente o sertão, o homem também se constitui uma entidade mítica carregada de aspectos sombrios e muitas vezes assustadores.

O semideus e monstro que se implanta nessa figura, ao mesmo tempo em que, pelo viés das vertentes científicas, parece confirmar a evolução do centauro dentro da mitologia, constitui referência literariamente elaborada para designar a figura do vaqueiro colocado ao dorso do cavalo e confundindo-se com ele, momento em que “realiza a criação bizarra de um centauro bronco”. (p. 100). A imagem pensada à luz do cristianismo remete-nos ao imaginário medieval em que a interferência dos poderes infernais era responsável pela concepção da monstruosidade no seres humanos. Entretanto, na metáfora euclidiana, a fragilidade daquele ser de aparência deprimente, transfigura-se diante do mais leve sinal de hostilidade e num momento de inexplicável rapidez recobra o “aspecto dominador de um titã acobreado e potente” (p. 100), arrebatando o sertão das possibilidades de uma realidade puramente humana, sacralizando-a na medida em que as forças ali existentes transfiguram-se pela ficção e se materializam miticamente em figuras de titãs.

Descrito o espaço e as condições que permitiram caracterizar o homem que ali habita, como na vida real, está pronto o cenário para a tragédia da vida – a luta. Enquanto o mundo religioso coloca toda descendência de Adão em permanente confronto com os poderes declaradamente infernais, na luta pela própria vida, o mundo fictício criado por Euclides da Cunha, constitui-se a partir de uma referência real em que seus habitantes também carregam o estigma da luta pela sobrevivência. Luta contra os poderes maléficos que lhes usurpam o direito de viver no espaço natural que lhes foi concedido aprioristicamente como sagrado ou paradisíaco. Na opinião de Farias (1998, p. 30), o que verdadeiramente chama a atenção em *Os sertões* é o fôlego épico de

seu autor. “Seu relato impressiona porque, esteticamente articulado, dá uma sensação de grandeza. (...) As imagens saltam das páginas vivas, nas metáforas precisas, na forma literária, enfim, que dá a *Os sertões* a condição de grande obra de Arte”.

Com relação ao *Ensaio sobre a cegueira*, em que pesem as diferenças no que diz respeito às alusões bíblicas, à mitologia, a referencialização, os aspectos temáticos que envolvem a construção de *Os sertões*, a obra também se constitui de estrutura circular, a qual se instaura a partir de uma situação em que o mundo parece entrar em desordem. Tudo começa num instante crucial em que o disco amarelo iluminou-se prenunciando o vermelho que indicaria parada obrigatória para todos os motoristas. A alusão ao semáforo como disco amarelo institui uma alegoria que nos lembra a circularidade de um mundo que entra em pane no momento em que a peça principal desse mecanismo – o homem - sofre uma avaria.

O processo narrativo, que estabelece os princípios básicos de criação desse mundo aparentemente desordenado, constitui-se numa forma irônica com relação ao mundo organizado. É o mundo moderno e sofisticado, pelos avanços da tecnologia no trânsito, das ciências médicas onde há hospitais públicos, um ministério da saúde, supermercados, garota de programa e até ladrão de automóvel. É o mundo completo metonimicamente representado pela cidade, pelas instituições e personagens arquetípicos que simbolizam o caos do mundo moderno da mesma forma que ocorre no mundo arcaico representado pelo sertão, onde figurava a “Tróia de taipa”.

Em *Os sertões*, na terceira parte, dedicada à luta, o homem resiste para não ser expulso de seu espaço vital, que, numa linguagem bíblica, poderia ser comparado ao Paraíso porque é seu lugar natural, espaço em que homem e terra se fundem, por isso, são faces do mesmo universo cuja existência deve-se a um só criador. *Ensaio sobre a cegueira* segue o mesmo princípio: a cena que acontece no semáforo com o primeiro cego é dramática e representa simbolicamente sua expulsão do mundo das luzes e, conseqüentemente seu ingresso no mundo do sofrimento. Enquanto nos primórdios do mundo o nascimento da humanidade deu-se por meio do ingresso de Adão na história, mediante sua expulsão do espaço sagrado – Paraíso -, aqui o ingresso do homem no mundo moderno dá-se também pela negação de sua permanência no espaço das luzes; ou seja, ele é inexoravelmente incorporado ao mundo cuja face ele próprio desenhou. Ver tudo branco não é apenas o avesso de ver tudo escuro, mas uma mudança de paradigma no percurso da história de modo que o homem não consegue perceber nem evitar o que lhe aflige, pois, mesmo sendo capaz de modificar a história, continua vulnerável às suas ações.

Mas o processo de construção do mundo em *Ensaio sobre a cegueira* não se resume apenas ao que discutimos até agora; no decorrer do processo a situação se agrava, na medida em que avança uma onda de cegueira branca; a mulher do primeiro cego deixa de enxergar, o médico que a atendeu perde a visão e, pouco a pouco, vão surgindo ao longo da narrativa outros cegos que protagonizam o fenômeno e povoam todo o universo narrado. Na esteira do verossímil, com suas fortes tiradas irônicas, Saramago não perdoa o poder público pela sua ineficácia diante dos problemas e, sobretudo, pelo aspecto preconceituoso com que trata as vítimas da epidemia. Uma luta acirra-se entre duas classes, tal qual em *Os sertões*: de um lado, um grupo de opressores ineficazes representados pelo poder público, que esbarra nos entraves burocráticos quando da decisão do espaço para acomodar os cegos; de outro lado, um grupo de oprimidos representado pelos acometidos da moléstia que, de forma desumana, são amontoados numa espécie de galpão em que, por ironia, não havia sequer instalações em condições higiênicas adequadas para os pacientes fazerem suas necessidades fisiológicas.

Com o aumento progressivo da doença, as condições higiênicas ao lado da falta de comida, a situação se agrava profundamente; barricadas são organizadas, surgem os enfretamentos e os resultados são pilhas de cadáveres em estado de putrefação em vários pontos da cidade como no arraial de Canudos, com as vítimas da desnutrição, com as epidemias de diarréias, com jagunços e soldados mortos em combates durante as expedições. Desse modo, as imagens que constituem tanto *Os sertões* como *Ensaio sobre a cegueira*, apesar do distanciamento espaciotemporal, se aproximam e se enlaçam em função da natureza dos eventos que narram.

2.3. Uma classificação das imagens segundo Frye

2.3.1. As imagens arquetípicas numa visão mitopoética

Para que possamos analisar nosso *corpus* da maneira que nos propomos, faz-se necessária uma fundamentação das imagens arquetípicas segundo a visão de Frye. Neste sentido, cabe-nos levar em conta tanto as *imagens infernais* quanto as *apocalípticas*, porque são elas, de forma integrada, que constituem o universo narrativo, conforme demonstra o próprio autor. No percurso do texto sobre tais imagens, pretendemos apenas fundamentá-las com algumas ilustrações

preliminares colhidas do *corpus*, deixando as análises mais acuradas para os capítulos específicos, uma vez que a eles cabe uma dedicação mais efetiva ao assunto.

Tomaremos, em primeiro lugar, como propôs o autor, as *imagens apocalípticas*; depois, as imagens *demoníacas ou infernais*, considerando que as últimas constituem o avesso das primeiras, ou seja, se articulam dialeticamente na construção do mundo com as mesmas instâncias, porém, de forma invertida. Vejamos o que diz Frye, acerca das *imagens apocalípticas*:

O mundo apocalíptico, o céu religioso, apresenta, em primeiro lugar, as categorias da realidade com as formas do desejo humano, tais como indicadas pelas formas que assumem com o trabalho da civilização humana. A forma imposta pelo trabalho e desejo humano ao mundo *vegetal*, por exemplo, é a do jardim, da fazenda, do bosque, do parque. A forma humana do mundo *animal* é um mundo de animais domésticos, entre os quais a ovelha tem uma prioridade tradicional tanto na clássica, como na cristã. A forma humana do mundo *mineral*, a forma na qual o trabalho humano transforma a pedra, é a cidade. A cidade, o jardim e o aprisco são as metáforas que organizam a Bíblia e a maior parte do simbolismo cristão; (...) destinado a dar uma conclusão mítica não deslocada ao conjunto da Bíblia (grifos do autor) (1973, p. 142-3).

O trecho acima condensa, ao mesmo tempo em que demonstra a proposta teórica de Frye, cujos dispositivos acreditamos nos possibilitarem analisar boa parte de nosso *corpus*. Claro que não somos tão ingênuos a ponto de pensar que a teoria em questão seja a única do gênero, viável e capaz de dar conta da interpretação das obras, até porque toda teoria se filia a um pensamento científico que, por sua vez, representa apenas um ponto de vista, portanto, nunca sendo tal teoria completa nem definitiva. Por isso, recorreremos a outras teorias similares que possam nos ajudar no processo de análise do *corpus*.

Entretanto, vale ressaltar que Frye (1973, p. 143) teve o cuidado de explicitar que cada uma das três categorias tratadas acima (a cidade, o jardim, o aprisco), é, segundo o princípio da metáfora arquetípica, idêntica às outras e a cada indivíduo dentro dela. E, quanto às identificações religiosa e poética, estas diferem apenas na intenção, sendo a primeira existencial e

a outra, metafórica. Desse modo, como estamos tratando de obras de ficção, naturalmente daremos prioridade à segunda acepção. Assim, o mundo ficcional proposto nas obras que formam nosso *corpus* se organiza a partir de uma simbologia cujas imagens se articulam sempre de forma metafórica, porque toda aparência real é apenas um efeito de sentido que se converte em simulacro, imposto, de um lado, em virtude do verossímil, de outro, em função dos recursos artísticos que se fazem presente nas obras. Além disso, como trabalhamos com a teoria dos mitos, vale observar que as narrativas em questão, do ponto de vista mítico, funcionam como se fosse uma reatualização periódica de importantes eventos ocorridos no princípio dos tempos, que os mitos preservaram e transmitem, como paradigmas e modelos exemplares, para todas as atividades a que o homem se dedica no percurso da história.

Mas para que tenhamos maior mobilidade nas nossas análises, vale a pena recorrer novamente a Frye (1973, p. 162) no sentido de se fazer também uma reflexão de modo deslocado, ou seja, colocar em evidência uma outra categoria de imagens de maior abrangência que, embora tenha uma relação estreita com as representações infernais, por analogia configura um movimento rotativo e cosmogônico, como podemos observar:

A concepção de um céu no alto, de um inferno abaixo, e de um cosmo cíclico ou ordem natural no meio, constitui a planta, *mutatis mutandis*, de Dante e Milton. É a mesma planta do Juízo Final, onde há um movimento rotativo dos salvos, erguendo-se à direita, e dos condenados, precipitando-se à esquerda. Podemos aplicar essa concepção ao nosso princípio de que há dois movimentos fundamentais da narrativa: um movimento cíclico dentro da ordem natural e um movimento dialético dessa ordem para o mundo apocalíptico, acima, (O movimento para o mundo demoníaco, abaixo, é muito raro, porque é demoníaca em si mesma uma constante rotação dentro da ordem natural).

Para se entender a fundamentação acima é necessário observar que, na metade superior do ciclo natural, situa-se o mundo da história romanesca e da analogia da inocência, enquanto na metade inferior está o mundo do “realismo” e da analogia da experiência; na verdade, dois planos em oposição, mas que se completam na medida em que harmonizam quatro tipos de movimentos míticos dentro da história romanesca, na experiência abaixo e acima. O movimento para baixo que, naturalmente, representa a queda, é considerado trágico, enquanto o movimento para cima é o movimento cômico, das complicações ameaçadoras para um final feliz e para uma presunção geral de inocência subsequente. Em outras palavras: o que se depreende da teorização acima é que tudo aquilo que está ligado à analogia da inocência vincula-se ao romanesco e, em

virtude de apontar para um final feliz, tem uma tendência *apocalíptica ou paradisíaca*, enquanto a analogia da experiência, em virtude de ser representação de um dado conhecimento tem uma relação direta com o “realismo”, espaço humano, apontando então, para o *demoníaco ou infernal*.

2.3.2. A cidade

Desde o nomadismo primitivo que a história da humanidade constitui um processo de concentração nas cidades. De acordo com a tradição babilônica, a construção das cidades é um presente dos deuses, e a cidade terrena é uma representação da cidade celeste. A história sagrada também se desenvolve em torno das cidades, segundo Urbano Zilles (2001, p. 69), Jerusalém, a cidade do Templo de Deus, representa, no Antigo Testamento, todo o povo de Israel. A santidade do templo espalha-se por toda Jerusalém, dando-lhe um aspecto de cidade sagrada que se perpetuou pela história até nossos dias. Populações do mundo inteiro acreditam que Jerusalém é o santuário divino onde está o trono do Senhor. A cidade sagrada, em sua versão apocalíptica, prenuncia o fim dos tempos, quando todos os povos peregrinarão para o monte do Senhor. De Sião sairá a lei, de Jerusalém, a palavra de Javé (Is 2, 2). A pedra fundamental que o Senhor põe em Sião (Is 28, 16) é alusão ao Messias que fundará a nova Jerusalém celeste.

Mas a cidade também é representação do mal. Babilônia, com sua torre gigantesca, Babel, torna-se símbolo do orgulho humano que se ergue como um monumento humano contra o Deus de Israel e escraviza o seu povo. O apóstolo Paulo observou que no lugar da velha cidade entrará uma nova e contrapõe a Jerusalém terrestre, que vive com seus filhos na escravidão, a Jerusalém do alto (Gl 4, 22-27). O Apocalipse dramatiza, do ponto de vista religioso, o encontro do povo eleito com a grande Babilônia, que também é a prostituta e a besta quando comparada a Capital do Império Romano, símbolo do mundo Inimigo de Deus (Zilles, 2001 p. 70). Mas, ainda assim, a cidade é um dos símbolos privilegiados para a descrição da escatologia cristã e constitui-se num espaço iluminado com jardins e delícias paradisíacas; uma cidade fraternal, aberta a todos os homens, com um idioma comum subordinado a soberania divina.

Por essa perspectiva, pensamos no conjunto do nosso *corpus* e, de imediato, focalizamos duas grandes imagens, por elas se apresentarem visivelmente na superfície das obras. A imagem do jardim, representando o mundo vegetal, apresenta-se em *Os sertões* em oposição ao mundo mineral transformado pelo homem em cidade, que vai tematizar *Ensaio sobre a cegueira*.

Mas essas imagens fragmentam-se, no transcurso das obras, em várias outras da mesma ordem, de modo a constituírem espaços nos quais circulam os personagens. Em *Os sertões*, apesar do caráter religioso que perpassa a narrativa, a intenção existencial rende-se à intenção poética, dado o aspecto do mundo ficcional que se narrativiza. O sertão é o espaço, onde nascem, vivem, se movimentam e morrem os personagens; assim, se institui simbolicamente como universo humano.

Ao enfocarmos Antônio Conselheiro, líder religioso e personagem central da obra, vemos que ele tem um passado duvidoso e conturbado, vivendo alguns períodos de sua vida em cidades, outros em pleno interior do sertão. Não há, pelo menos na obra, dados precisos sobre local e data de seu nascimento; supõe-se que nascera em alguma fazenda no interior do Ceará, depois cresceu, mudou-se para a cidade e, lá, grandes transformações aconteceram em sua vida. O casamento trouxera-lhe sérios conflitos os quais passaram a se intensificar em função do comportamento de sua esposa. Por fim, sofreu uma grande decepção moral, que o autor de *Os sertões* registra como “golpe, em queda formidável”, numa alusão ao imaginário mítico que trata da queda do herói. Com isso, foge e desaparece no sertão, só reaparecendo tempos depois nos sertões da Bahia, mas é na cidade (arraial de Canudos) que adquire notabilidade. Canudos era a *imagem apocalíptica* da cidade, comparada a Jerusalém, cidade com muitas portas para um único caminho construído de pedras que conduz o homem a um único Deus. O passeio simbólico por essas imagens nos leva a compreender o sofrimento das levas de peregrinos que atravessavam o sertão, expulsos pela seca e impulsionados pela fé em busca da salvação. E ainda nos remete ao mito do êxodo narrado na Bíblia, quando Moisés liberta o povo de Israel do cativeiro babilônico.

Quanto à construção de *Os sertões*, em que pese à conotação religiosa dos fatos, o evento como um todo é de natureza demoníaca, pois as imagens que se articulam no processo de composição da narrativa são metafóricas, por isso, institui o mundo de forma invertida razão pela qual não se coaduna com paisagens paradisíacas no sentido de uma vida feliz, mas representa a miséria, o tormento, a imundície, o desespero e a morte. A guerra é a maior representação infernal que se impõe pela destruição da vida, com seus fossos sepulcrais cheios de cadáveres em estado de putrefação e, sobretudo, com a desarmonia entre seres irmãos que se digladiavam, uns, em nome da fé, outros, em nome da República.

O mesmo procedimento acontece com relação a *Ensaio sobre a cegueira*, onde, numa conotação mais visível e abrangente, a imagem da cidade apresenta-se mais sofisticada, contrastando em si mesma a luminosidade dos semáforos com a brancura da cegueira que se

espalha indiscriminadamente, transformando o espaço e a vida num verdadeiro inferno. A diferença em relação a *Os sertões* reside no fato de não se fazer alusões a um mundo divino do ponto de vista de um céu religioso. Suas imagens já surgem no plano da ironia, por isso, as imagens são de características infernais a partir de suas origens, ainda que, em função da natureza do modo narrativo, apontem para o mítico numa perspectiva de retorno.

Quanto à natureza das obras, ambas são circulares e, nas suas idas e vindas, tornam também circular o uso das imagens; por isso, a metáfora da cidade, que, em *Os sertões*, logo em suas primeiras páginas, pode ser lida como a própria pedra que edifica o espaço no qual irá desenvolver-se a “raça sertaneja”, evolui ao longo da obra para Belo Monte, Monte Santo e Canudos esta última, a cidade lendária e sagrada, “cingida de montanhas, onde não penetraria a ação do governo maldito” (Cunha, 2000, p. 153), mas que ironicamente, acaba tragada pelo inferno da guerra. *Em Ensaio sobre a cegueira*, a imagem da cidade também é metafórica e entra em pane a partir do primeiro momento, quando o caos se instala no trânsito. O disco amarelo e sua estrutura circular representam a estrutura do mundo que, contrariando os princípios sagrados da luz ilumina-se para infernizar-se pela cegueira. Neste sentido, tanto em *Ensaio sobre a cegueira* como em *Os sertões*, há fome, miséria, promiscuidade e mortes, sobretudo mortes.

Na verdade, o que podemos observar acerca da metáfora da cidade com relação às duas obras é que ela (a metáfora) pode ser lida em vários momentos distintos: em *Os sertões*, ela tem, em princípio, a conotação originária de pedra, alicerce básico da edificação, matéria do arraial que foi evoluindo até materializar-se na lendária Canudos. Ainda pode ser interpretada do ponto de vista dos fiéis que viam no Conselheiro a pedra angular na qual estava assentada a igreja, por isso, ele seria o Templo sertanejo a figura maior na qual cada penitente seria pedra em sua edificação e representaria, na terra, a porta de entrada para uma cidade utópica e eterna morada dos escolhidos.

Todavia, quando pensamos no sofrimento, nas privações, nas epidemias, nos assassinatos, na morte de dezenas de crianças na própria configuração geográfica de Canudos, a metáfora toma um outro rumo. A maneira como surgiu Canudos, por exemplo, a partir de uma velha fazenda abandonada, de antigas construções em ruínas, onde a desordem e o crime eram constantes, de modo a ser classificada como a “Tróia de taipa dos jagunços” (2000, p. 153), dá-nos uma demonstração do emprego da metáfora em relação à cidade clássica com vistas a nos remeter a um mundo sombrio, onde reinam mais o terror e a pobreza que a esperança de vida eterna.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a leitura das imagens é menos diversificada, pois, logo à primeira vista, a situação já se apresenta caótica, nos dando a idéia de um mundo inferior onde os seus habitantes vivem uma situação abaixo da condição humana. A metáfora da cidade aqui é labiríntica não apenas pelo aspecto de construção urbana, mas pelo fechamento da visão de seus habitantes, pela absoluta privação de um mundo livre, pela segregação e, sobretudo, pelo confinamento físico a que são submetidos. As diversas divisões do manicômio, sempre imundas e policiadas pelos guardas do governo, remetem-nos ao inferno de Dante com seus círculos cada vez mais estreitos e aterrorizantes, guarnecidos por demônios enfurecidos.

Os personagens continuam em queda degradante: o médico passa a ser desrespeitado como tal, as mulheres destratadas moralmente e humilhadas; ocorre nesse espaço sinistro uma perda de valores morais e profissionais que culmina com a desarmonia do ambiente. A desconfiança e a discórdia surgem entre os cegos em função do desconforto reinante no meio. Nesse sentido, há uma disforia que se manifesta no estado de submissão e privação, provocado pelo isolamento das vítimas da cegueira, em virtude da relação de desconformidade que se estabelece entre os cegos e a situação representada. A metáfora da cidade, aqui reduzida à condição de um manicômio/acampamento, não os abriga condignamente, mas, comprime-os e oprime. Desse modo, os cegos sofrem além dos efeitos da segregação por vias do confinamento, a desqualificação como seres dotados de razão e inteligência.

Para melhor compreender a narrativa em sua completude procuramos examiná-la do ponto de vista estrutural e encontramos a estrutura atravessada por uma significação disfórica que se desdobra numa estrutura eufórica cuja realização ocorre num percurso de contínuidade na descontinuidade, numa gradação descendente, na medida em que se pode fazer uma leitura da obra colocando o espaço fechado (manicômio) em oposição ao espaço aberto (cidade), espaço este dinamizado por um movimento de personagens manipuladoras, no caso, as autoridades. Essa leitura nos permite perceber duas estruturas de mundo acopladas uma na outra, onde se movimentam duas sociedades: uma oprimida (os cegos) e outra opressora (as autoridades).

Leitura parecida pode ser feita com relação a *Os sertões*, porém, colocando em oposição metáforas diferentes como, por exemplo, o jardim e a cidade, uma vez que o sertão, como metáfora do jardim, simbolicamente converte-se em Paraíso, enquanto Canudos, a metáfora da cidade, pode reduzir-se a Templo, lugar de orações, onde cada um dos fiéis simboliza uma pedra em sua edificação. Desse modo, o que se percebe dessa incursão é que a estrutura narrativa cuja

leitura feita, por meio da metáfora “cidade”, é oscilante: algumas vezes tende ao mundo da experiência, do sofrimento experimentado pelos personagens, portanto, realista, outras vezes tende à analogia da inocência quando busca um final feliz na ilusão de um paraíso como a terra prometida em *Os sertões*. Mas o fundamental é que o projeto das obras se cumpre ciclicamente na dinâmica que se opera no espaço de tensão entre os dois pólos: o *apocalíptico* e o *infern*al.

Entretanto, nem a circularidade das obras nem a metáfora da cidade ficam resolvidas nessa investida preliminar, porque são assuntos que ainda precisam de tratamentos mais específicos: a circularidade no que diz respeito à estrutura das obras, e a metáfora da cidade quando a enfocarmos do ponto de vista da contemporaneidade, ou seja, a cidade-metrópole do final do milênio que amedronta pelo imprevisível e ao mesmo tempo fascina pela imponência. Tudo isso será objeto de discussão em momento oportuno, principalmente quando do estabelecimento de um parâmetro comparativo entre Canudos que se origina a partir de um referencial no mundo natural, e a cidade esboçada em *Ensaio sobre a cegueira*, cuja existência se fundamenta exclusivamente no mundo narrado, ou seja, é puramente imaginária.

2.3.3. O jardim

O mundo vegetal constitui a metáfora do jardim, segundo as reflexões de Frye. Quando esse mundo é tratado do ponto de vista das imagens apocalípticas, identifica-se com outros mundos tratados pela doutrina cristã da transubstanciação, na qual se encontram as formas humanas do mundo vegetal que compreende a comida, a bebida, a colheita e a vindima, o pão e o vinho que simbolizam o corpo e o sangue do Cordeiro, e que, por sua vez, é Homem e Deus em cujo corpo existimos (Frye, 1973, p. 145). Enfim, a metáfora do jardim é o Deus todo poderoso representado pela árvore da vida, cujos galhos e os ramos seriam a sociedade e os homens. Mas do ponto de vista do mundo demoníaco ou infernal, a metáfora se relaciona com uma floresta sinistra, como a que se encontra em *Comus* ou no começo do *Inferno* conforme afirma Frye (p. 150). Assim também, é a imagem da árvore desolada, desfolhada e espinhenta, varrida pelos ventos e arrasada pela seca que assola o sertão de Canudos.

Em *Os sertões*, o mesmo que acontece com a metáfora da cidade ocorre com a do jardim; ela opera tanto no plano apocalíptico como no plano infernal. Para o sertanejo, a floresta é benfazeja na medida em que representa seu próprio meio e lhe propicia condições de

sobrevivência, seja pela oferta de seus frutos, seja porque lhe possibilita a construção de casebres ou porque é específica na composição da paisagem sertaneja. A verdade é que na vida daquele homem rude, o sertão é um grande jardim, onde ele (o sertanejo) é a figura adâmica que reina com liberdade absoluta. Ele conhece palmo a palmo o jardim chamado sertão. Foi ele quem nomeou, numa linguagem rústica, mas afável, as plantas, os animais da terra, as aves, os rios, os peixes e até as paragens para o descanso dos peregrinos, quando em seus rituais de penitência em grandes retiradas a que ele chamou de romarias.

Mas o sertão (jardim) tem seu lado perverso manifestado na metáfora que revela as imagens infernais. O jardim é o espaço onde a cascavel agita o guizo como a serpente da morte, onde a árvore que dá frutos e alimenta a vida, desfolhada, simboliza a seca, a fome, a praga secular da desnutrição. O sertão é o jardim desolado cheio de labirintos traiçoeiros e valas da morte. O sertão é o espaço de luta onde se deu o embate entre Deus e o diabo, ambos configurados simbolicamente nas imagens da Fé cristã e da República, conforme as prédicas de Antônio Conselheiro. Assim, a imagem do jardim constitui-se em metáfora paradoxal a si mesma, pelo processo de inversão. Na verdade, ela percorre o caminho do “desejável ao indesejável”, descendo do plano apocalíptico às instâncias infernais, e isso ocorre, às vezes, num processo simultâneo quando, de um lado, o sertão protege e esconde seus filhos, de outro, é hostil aos invasores, reservando-lhes tortura e morte. Ou seja, da mesma forma que agiam os deuses, a favor e contra, na Tróia de Homero, também assim, as entidades do sertão na “Tróia de taipa”.

Em Ensaio sobre a cegueira, a imagem do jardim não aparece explicitamente, pressupõe-se que ela emerge materializada em praças e logradouros como resultante simbólico dos desejos humanos, ou como lugar de ressonância da primeira rebeldia do homem, agora em ondas de protestos. A narrativa, além de referir-se aos discursos em praça pública, fala também em átrio, que significa saguão nas casas modernas; porém, como se trata de um lugar de confinamento coletivo, espaço onde se distribuía a comida, pode-se lê-lo também como metáfora do jardim, levando em conta a palavra comida que, na concepção de Frye, tem correlação direta com a árvore da vida, se bem que aqui ela se apresenta como imagem invertida. Mas há um outro ponto na obra em que a metáfora do jardim aparece na palavra “árvores”, na constituição de uma cena tipicamente infernal onde envolve, cadáver e sepultura:

Temos de ver se há alguma pá ou alguma enxada, seja o que for que possa servir para cavar, disse o médico. Era manhã, tinha trazido com grande esforço o cadáver para a cerca interior, puseram-no no chão, entre o lixo e as folhas mortas das árvores. Agora era preciso enterrá-lo. Só a mulher do médico sabia o estado em que se encontrava o morto, a cara e o crânio rebentados pela descarga, três buracos de balas no pescoço e na região do esterno (Saramago, 1995 p. 83).

O trecho acima nos remete novamente à fundamentação teórica de Frye no que diz respeito aos movimentos para baixo e para cima nesse caso específico, para baixo e, como estamos nos referindo à metáfora do jardim no modo demoníaco, constitui a imagem que contraria o desejo humano; uma das características do sofrimento é o trabalho forçado com a enxada, para tirar da terra o próprio sustento ou forçado pela necessidade de enterrar seus mortos, até porque, ao ser expulso do jardim do Paraíso, perdera o privilégio da imortalidade, passando a ter como etapa da vida o indesejável – a morte. Mas o recorte é exemplar no que se refere à reflexão do teórico canadense, pois cavar representa um movimento para baixo e, em se tratando de sepultura, especifica a direção infernal que as imagens demoníacas metaforicamente significam.

É interessante observar que a cena em questão é bastante significativa e evidente quanto à representação infernal. Vejamos, por exemplo, que o cadáver foi posto no chão entre o lixo e as folhas mortas das árvores, ou seja, o cenário que o recebe como última instância antes do sepultamento - a cova - é um espaço digno da morte, pois as coisas que ali estão se igualam pelo mesmo estado: lixo, cadáver e folhas mortas. Por outro lado, a situação em que morrera constitui uma cena trágica: fora assassinado, “a cara e o crânio estavam rebentados pela descarga, três balas perfuraram o pescoço e o esterno”. Portanto, o corpo está deformado, equiparando-se a um lixo humano ou às próprias folhas mortas como restos orgânicos.

Entretanto, se resgataremos a origem da cena que resultou da tal tragédia, perceberemos que ela surge de uma situação cômica no sentido ridículo que, inevitavelmente, gera um efeito irônico, pois fora o medo que provocou o incidente, conforme as palavras do narrador: “Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue de um soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa” (p. 80). Para completar a cena, o barulho das detonações fez sair das tendas em correria soldados seminus que ainda não estavam a postos, mas que se assustaram com os estampidos. Registra-se, portanto, uma situação tragicômica

onde se encontram movimentos descendentes e ascendentes originando a comédia. Esta cena referenda o imitativo irônico como estilo de Saramago: imaginem-se os soldados seminus correndo assustados como se batendo em retirada sem armas, sem forma e sem farda...

2.3.4. O aprisco

Conforme definem os dicionários da Língua Portuguesa de Francisco da Silveira Bueno (s.d.) e Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999), aprisco significa redil, curral, choupana, caverna, destinada ao abrigo ou confinamento de ovelhas. Nesse sentido, a palavra, posta no conotativo, abre-se para uma configuração simbólica e, como metáfora bíblica, simboliza a forma humana do mundo animal, priorizando-se entre os animais domésticos a ovelha, não apenas por ser considerado dócil, mas, em virtude da universalidade de sua significação tanto no mundo clássico quanto no religioso.

No cristianismo, a imagem representativa é a do cordeiro que, ao elevar-se à posição divina converte-se no Cristo, congregando em si mesmo todas as outras categorias. Cristo é Deus e Homem, o Cordeiro de Deus e a árvore da vida ou a videira da qual somos os galhos, a pedra edificadora e o templo reconstituído pela ressurreição; por isso, no cristianismo Cordeiro de Deus é a representação simbólica de Cristo que se estabelece em cumprimento à aliança divina e se oferece uma vez para sempre por toda a humanidade.

Assim, o aprisco não se apresenta apenas como o animal delimitado em reino próprio, mas, conforme já demonstramos, também significa o espaço em que o Cordeiro foi confinado ou crucificado, como o covil ou a cruz, por exemplo. Se pensarmos numa imagem degradante ou infernal, o manicômio, que aparece como instância segregadora dos cegos, cerceadora da liberdade de locomoção, pode ser lido como um aprisco infernal onde os soldados representariam demônios encarregados de manter as vítimas em permanente estado de humilhação e opressão. Mas o aprisco também significa estrebaria, lugar onde se arriam cavalos para o exercício da domesticação, como registra a Bíblia, quando se refere explicitamente ao local onde nasceu Cristo, o Cordeiro de Deus. Certamente, há uma evolução semântica no sentido da domesticação, do transformar-se em mansidão, conforme a que envolve a figura do cordeiro;

assim, a imagem ascende, ao sair do espaço animal e se reveste de uma conotação de humildade e mansidão que só o espaço divino, por meio da figura de Cristo, poderia significar.

Ainda pensando do ponto de vista do mundo divino, o termo *caverna* é usado pelos Apócrifos da Bíblia (Tricca, 1995, p. 117), no *Proto-Evangelho de Tiago*, quando narra o nascimento de Jesus. Aquele trecho diz que, estando José e Maria em viagem, ela sentiu a “luta do seu fruto para vir à luz” e José a ajudou. E, encontrando uma *caverna*, levou-a para dentro. Já a Os Evangelhos canônicos, falam de uma estrebaria, termo, talvez, mais próximo de uma *abegoaria* como registram os dicionários. Seja caverna, gruta ou estrebaria são imagens constitutivas do mundo animal que, em se deslocando para o universo infernal, passam a representar artisticamente situações sinistras.

Em nosso *corpus*, evidentemente, as imagens estão no plano artístico e como simulam uma dada realidade, elas se invertem, deslocando-se do mundo paradisíaco para o infernal, embora no caso de *Os sertões* seja possível fazer as duas leituras. Se pensarmos em Antônio Conselheiro do ponto de vista de seus seguidores, que o considerava como o Bom Jesus, certamente teremos aí a imagem do Cordeiro de Deus, o próprio homem e a árvore da vida, mas nosso intuito é focalizar as imagens infernais; por isso, passaremos a investigar a obra com os olhos voltados para o mundo animal, construído a partir das imagens demoníacas. Nesse sentido, o universo figurativo que instituiu *Os sertões* é abundante em relação ao imaginário em questão; veja-se, por exemplo, que a descrição da terra se faz por meios ásperos, de forma labiríntica e sombria. As cordilheiras, os chapadões, as cadeias de montanhas, aqui e ali, partidas pelo Vazabarris, Itapecuru e outros rios, numa operação de circunvalamento das terras, produzem o simulacro de vários “currais” onde se confina a “sub-raça sertaneja”, numa concepção determinista esteticamente aplicada.

A expressão sub-raça traz em si mesma um pejorativo que classifica os indivíduos como deformados pela genética da mestiçagem. Cunha (2000, p. 64) credita ao sertanejo uma posição negativa ao destiná-lo à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o tempo permitir. Afirma ainda que “a evolução biológica reclama a garantia da evolução social”; assim, nega-lhe o direito de uma completude humana. Em suas análises sobre a raça, o narrador afirma que “a história é ali mais teatral, porém menos eloquente. Surgem alguns heróis, mas a estatura avulta-lhes maior pelo contraste com o meio” (p.73); ou seja, eles se destacam exatamente em função da inferioridade do meio. Mas o processo de degradação não se limita ao exposto; a

imagem do aprisco, que contém a dualidade humana/divina e constituiu a metáfora do Cordeiro para Cristo, tem, na obra em estudo, descida vertiginosa na medida em que, para o narrador, “a mistura das raças mui diversas é, na maioria dos casos, prejudicial”, porque cria certas formas atrofiadas, capazes de extravagâncias infernais.

A figura desgraciosa, desengonçada e torta que se constituiu no Hércules-Quasímodo ilustra bem a deformidade provocada pela mistura das raças, sua fealdade denuncia um aspecto demoníaco e revela a inferioridade do sertanejo. O Quasímodo não é um semideus, porque já é resultado de um semideus (Hércules) com uma sub-raça por isso, a forma “grotesca” de monstro infernal que carrega a brutalidade da força hercúlea e a maldição da mistura de raças. Seu aspecto assombroso lembra as entidades malévolas e, para o narrador, “nada mais surpreendedor do que vê-lo desaparecer de improviso” (2000, p. 100); era como se, nesta ação, se materializasse o efeito de um pacto com o diabo. As imagens vivas do homem-jagunço falam por si mesmas, pois “naquela organização combalida operam-se em segundos, transmutações completas” (p.100) como se o habitante desse meio agisse através de forças desconhecidas ou sobrenaturais que se manifestavam quando o homem se transfigura diante da menor ameaça, “e da figura vulgar do tabaréu canhestro” (p. 100) reponta, inesperadamente, como se surgisse das reentrâncias da terra, um titã munido de forças extraordinárias.

Nesse contexto, é possível identificar a dualidade divina/humana na medida em que acontece um retorno ascendente, ou seja, as imagens infernais que recobrem a figura do sertanejo com a armadura de um Quasímodo, apontam para cima, revestindo a figura de tabaréu canhestro, para transformá-la em titã acobreado. Mas a ascensão é breve: pouco depois, o titã é rebaixado à figura de um cavalo e volta novamente ao mundo animal, onde o cavalo “desferrado e maltratado” não é digno da montaria dos heróis divinos. O mundo animal se amplia no espaço humano com o aparecimento dos bois; o sertanejo, agora, sob a armadura de vaqueiro, é personagem dominante, conforme observa de cima o narrador:

Vimo-lo neste steeple-chose bárbaro.

Não há contê-lo, então, no ímpeto. Que se atolhem quebradas, acervos de pedras, coivaras, moitas de espinhos ou barrancas de ribeirões, nada lhe impede encaixar o garrote desgarrado, *porque por onde passa o boi passa o vaqueiro com seu cavalo...*(grifo do autor)(p. 100).

A cena acima constitui uma ação fantástica exatamente por extrapolar a esfera do verossímil. São feitos extraordinários constituídos por imagens que não estão no mundo divino, em virtude do nível em que se encontram; entretanto, edificam um personagem singular – o vaqueiro -, cujo momento condecorativo efetiva-se quando ele domina garrote. Há, no recorte, um tom de violência que, aqui, se constrói por meio de imagens típicas de um mundo ífero. Seria, sem dúvida, um ato heróico se fosse no mundo divino, mas este espaço é subumano, o personagem está abaixo da condição humana, como podemos verificar pela comparação feita do vaqueiro em relação ao cavalo, a ponto de construir uma única figura de características anormais e monstruosas.

Colado ao dorso deste, confundindo-se com ele, graças à pressão dos jarretes firmes, realiza a criação bizarra de um centauro bronco: emergindo inopinadamente nas clareiras; mergulhando nas macegas altas; saltando valos e ipueiras; vingando cômoros alçados; rompendo, célere, pelos espinheirais mordentes; (2000, p. 100-1)

Ao construir essa figura disforme pela fusão do homem ao cavalo, o narrador revisita o imaginário mitológico, uma vez que a figura mítica que concentra a dualidade homem/animal é o centauro. E tal figura representa, na verdade, o conflito existencial do homem, ou seja, o lado humano e o lado diabólico do ser humano. Mas a figura é bizarra, porque se constitui a partir daquele ser já deformado e inferiorizado pelo cruzamento das raças, mais o cavalo “desferrado e maltratado” daí, a figura de um centauro bronco.

Em *Ensaio sobre a cegueira* tanto a metáfora do aprisco como as demais, são infernais, porque, a partir do início da obra, já se instauram como tais, pois a cegueira, na forma como acontece é um rebaixamento do homem para o mundo infernal. Como a discussão nesse momento é sobre a metáfora do aprisco, apresentaremos genericamente algumas ilustrações, considerando que as mesmas situam-se no mundo animal. Nesse sentido, o homem, quando em estado de confinamento, representa tal imagem; assim, vejamos no primeiro parágrafo da obra em estudo, a instauração do mundo animal por meio da comparação dos automobilistas a cavalos nervosos. Mas a metáfora do aprisco também se manifesta nas atitudes humanas, quando equivalem a ações animais, como a da “rapariga dos óculos escuros que jogou com força uma perna atrás, num movimento de *coice*. O salto do sapato fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um *berro* de surpresa e de dor” (Saramago, 1995, p. 57).

Nesse contexto, as palavras *coice e berro* expressam em ambos os personagens atitudes animais, caracterizando-as como figuras do mundo animal. Outras situações semelhantes acontecem ao longo da obra; algumas delas revelam homem reduzido ao meio infernal, quando são levados à condição de porcos, como registra um cego ao protestar contra o mau cheiro do próprio corpo. Diz ele: “são como porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto” (1995, p. 98).

No simbolismo sexual do mundo divino, a metáfora se constitui como “uma só carne”, para se referir à união de dois corpos pelo amor, mas na obra em estudo este mundo dá lugar ao demoníaco, onde “a relação erótica torna-se violenta paixão destruidora que age contra a lealdade ou decepciona aquele que a possui” (Frye, 1973, p. 150). A imagem que se opõe ao mundo divino, se constitui adultério, principalmente quando as relações têm um caráter puramente instintivo, animalesco e promíscuo... É, geralmente, em clima de violência e des pudoramento que acontecem as relações sexuais, muito mais para dar vazão aos instintos que para consumação do amor. Na maioria das vezes, as mulheres são submetidas a humilhações e perversões, tendo que praticar sexo oral com mais de um cego, além de terem que dar suas próprias refeições para eles.

Em represália à violência e à fúria dos “machos no cio”, uma cena de sangue no instante do sexo confunde jatos de sangue com jatos de sêmen e aterroriza os outros cegos, que suspendem a sessão de orgia, para saber o que se passara. A mulher do médico, a golpes de tesoura, sangrara o cego que a violentava. Tempos depois, sentir-se-á culpada, mas, ainda assim, haveria de ouvir do velho da venda preta que mataria com suas próprias mãos quem a denunciasse e, interrogado, respondera: “Porque se a vergonha ainda tem um significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornamos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena” (Saramago, 1995, p. 191).

O aprisco é a imagem apocalíptica que prioriza a ovelha como animal doméstico, mas na obras em estudo são o cavalo e o porco que se relacionam com o homem; por isso, a leitura da imagem é feita do ponto de vista demoníaco, afastando, portanto, qualquer hipótese de uma idealização romanesca em virtude de ser uma relação de exploração, forçada pelas condições de sobrevivência naquele meio. Nesse sentido, tais fatos nos mostram que, *Ensaio sobre a cegueira* é uma obra cujas imagens são demoníacas, por essa razão, a metáfora invertida, aqui funcionando metonimicamente, institui o mundo irônico e representa a experiência “realista” vivida pelos personagens no simulacro da existência de um mundo real de opressões.

CAPÍTULO III

AS IMAGENS INFERNASIS EM *OS SERTÕES* E *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

3.1. Canudos: Canaã sagrada ou Jerusalém amaldiçoada?

No capítulo anterior, tentamos expor a teoria de base que irá dar sustentação a nossas reflexões ao longo do trabalho, ao mesmo tempo em que procuramos contextualizar as obras no sentido de delimitar o plano de análise que pretendemos desenvolver. Agora, de forma mais direcionada, procuramos investigar nas referidas obras o que nos propomos até então, ou seja, as imagens infernais que se articulam na construção de ambas as narrativas. Para tanto, faremos, a princípio, uma caracterização genérica de cada obra, conforme o momento oportuno. Nessa primeira parte do capítulo, abordaremos *Os sertões*, levando em conta aspectos preliminares da obra para depois prosseguir nas análises.

Sabidamente, *Os sertões* são uma obra bastante extensa e complexa que comporta questionamentos diversos em função dos postulados científicos que se emaranham e se conjugam na construção da narrativa. O texto é extremamente denso, uma vez que se apresenta como fundador de uma “civilização”; assim, capta momentos que revelam a formação e a identidade de um povo e de uma região, ao mesmo tempo em que flagra, também, momentos escatológicos. As descrições da *terra*, do *homem* e do momento, embora impostas pela ciência determinista, decorrem na perspectiva do mito da criação, enquanto a *luta*, caracterizada estritamente como guerra, por seu aspecto destrutivo e sua afinidade com a morte, numa visão ampliada representa o mito escatológico, isto é, prenuncia o fim do mundo. É, conforme observação de Meletínski (1998, p. 41), o mito de criação pelo avesso, narrado durante a maior parte do tempo; é a vitória do caos (pelo dilúvio ou pelo incêndio no fim do mundo ou no fim de uma época cósmica).

É importante lembrar que a escritura de *Os sertões* deu-se em uma época de mitificação da ciência, época em que os avanços da ciência, em busca da explicação plena e absoluta para os problemas da humanidade, resultaram na crença equivocada de que ela (a ciência) seria capaz de solucionar, de fato, todos os problemas pertinentes ao entender e estudar o romance

sem nos deixarmos levar pelas vertentes científicas que o permeiam homem. Essa postura, que dominou, principalmente, o século XIX levou a ciência a tornar-se também mito, pois a aura de credibilidade que se formou em torno dela levou-a a investir-se da condição de ser a única entidade capaz de dar conta de tudo. Isto é, teria explicações para cada fenômeno do universo. Mas, não sendo isto, neste momento, objeto de discussão, abordamos a questão apenas de passagem para dizer que, diante da complexidade que se apresenta em *Os sertões*, se faz necessário impor limites ao que pretendemos investigar, ou seja, precisamos produzir um recorte para melhor.

Desse modo, pretendemos falar sobre *Os sertões*, mais especificamente em torno do que se convencionou tratar como *Guerra de Canudos*, do ponto de vista de um recorte ficcional onde o cenário é construído por vias imaginativas, trazendo a lume a beleza de um espaço em que tudo que nele existe é compatível com sua identidade e denominação. Beleza no sentido artístico do termo e na precisão atribuída pela genialidade euclidiana, porque, do ponto de vista social, Canudos nos causa toda espécie de sentimentos e de ressentimentos; Canudos nos causa angústia, indignação, revolta, piedade, dor, arrependimento, culpa e até orgulho. Sentimentos que acabam sufocados por um outro de maior relevância que é, exatamente, o de transformação da mais absoluta miséria numa obra de arte das mais belas e respeitadas em nossa literatura e na universal. *Os sertões* são a soma de um conjunto de visões que o constituem como forma emblemática, como universo mítico e como espaço onde permanece o visível e o imaginário, onde o sertanejo é movido não só pela coragem, mas pelas forças de uma fé messiânica.

A narrativa de *Os sertões* institui um espaço imaginário cujo homem que ali habita se impõe como senhor do meio e de si mesmo, impulsionado por força de seu enraizamento natural, de suas origens rudes, pelo instinto de vida e de defesa de seu meio. *Os sertões*, simbolicamente, constituem a representação do princípio de criação do mundo; o próprio narrador, durante o evento, recorre a um passado longínquo e mitológico para, metaforicamente, criar uma nova denominação para Canudos: a “Tróia de taipa”. Como no dizer de Eliade (2001, p. 69), “toda criação é imaginada como tendo ocorrido no começo do tempo”; assim, *Os sertões* se instauram como um ato de criação que resguarda em si esse *princípio*, o qual antecede o tempo marcado cronologicamente, enquanto se confunde com o mito que relata o surgimento do universo.

Nesse particular o universo instituído pela narrativa é dotado de complexidade e de contradições como o próprio mundo natural. Ou seja, ele contém em si mesmo, além da efervescência dos conflitos, a dualidade determinada pelas clássicas oposições bem/mal,

vida/morte, reproduzidas nas configurações do *elevado* e do *inferior* que mediante a reflexão teológica da maioria das religiões, correlacionam-se com o *céu* e o *inferno*, respectivamente. Isso nos dá uma idéia do desdobramento do universo mítico que marca a presença do imaginário ocidental construído a partir das relações estabelecidas entre mito e criação, mito e realidade, mito e sociedade, todas instauradas pela narrativa de ficção, ainda que, algumas vezes aceitas como bíblicas. É nesse universo que buscamos identificar configurações nas quais se possam estudar referências que, ao longo da história do cristianismo, povoaram nosso imaginário como *imagens infernais* em virtude de construírem um mundo subvertido e de restritas ligações com o indesejável, ou seja, por se instituírem na narrativa como figuras constitutivas do mundo das trevas. Trevas aqui, não especificamente no sentido da escuridão eterna ou ausência física de luz, mas da exclusão das condições de um saber humanizado.

A imagem de Canudos se mitifica a partir da narrativa: “Canudos, velha fazenda de gado à beira do Vaza-Barris, era uma tapera de cerca de cinquenta capuabas de pau-a-pique” (Cunha, 2000, p.153). Mas a lenda continua, carregando o postulado da crença testemunhada por sacerdotes, como acontece com a maioria dos mitos. O narrador afirma que ali se aglomeravam populações ociosas, cuja ocupação, quase exclusiva, consistia em “beber aguardente e pitar uns esquisitos cachimbos de barro em canudos de metro de extensão, fornecidos por uma solanácea vicejante em grande quantidade à beira do rio” daí, talvez, o nome do futuro arraial – Canudos.

O lugarejo estava em plena decadência: “tijupares em abandono, vazios os pousos, a antiga vivenda senhoril destelhada e as paredes em ruínas quando ali chegou o Conselheiro”. A chegada do “profeta” reordena o caos e dá-lhe revivência. O lugarejo, antes reduto de vadios que povoavam os arredores da igreja velha que já existia, transformar-se-ia, ampliando-se na “Tróia de taipa dos jagunços”, do ponto de vista do narrador; mas, para os sertanejos, seria a terra da promessa, por isso, todos que ali chegavam, vinham na esperança de ascensão ao paraíso.

O arraial de Canudos nascia à revelia do poder constituído. Para as instituições, era como se as forças do mal se organizassem para o retorno do caos, cuja figura do protagonista e restaurador se moldava no Beato Antônio Conselheiro. O herói, como no dizer de Frye (2000, p. 23), tende também a assimilar o oracular e as estruturas verbais, como podemos ver quando assistimos às lendas locais resultantes de epifanias proféticas, que se consolidam numa mitologia narrativa como: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, cujo efeito de verdade soa para o sertanejo como se fosse uma litania de deuses regionais.

Analisar essa idéia e correlaciona-la com o Conselheiro não nos parece exagero, uma vez que ele realmente se apropriava de estruturas verbais, desde que se fundamentassem nas escrituras sagradas, e, valendo-se de um latim estropiado, construía suas homilias para serem pregadas à multidão de fiéis sempre em tom oracular, produzindo efeitos epifânicos e proféticos. Segundo suas pregações, Canudos era lugar sagrado, cingido por montanhas, onde não penetraria a ação malévola de um governo que conspirava contra os poderes eternos; assim, naquelas paragens, os sertanejos poderiam desfrutar das benesses divinas, se procurassem seguir a ortodoxia de suas pregações. O reino dos céus lhes era prometido em troca de trabalhos e da partilha de seus minguados pertences, os quais deveriam ficar disponíveis, porém, sob a guarda do Conselheiro, a quem cabia o direito superior de domínio, inclusive sobre as próprias pessoas.

A localização de Canudos constituía algo emblemático, pois conforme relata o narrador, ocupava posição privilegiada na medida em que modelava ante a imaginação daquela gente simples, como “o primeiro degrau amplíssimo e alto, para os céus”. Entretanto, os contornos e a arquitetura dos míseros casebres dispostos de forma desordenada e irregular, ora comparados a uma vasta aldeia africana, ora às choupanas dos gauleses de César, nada mais eram que a representação objetiva de uma “tapera colossal”, reduto de miséria absoluta e da mais completa ignorância que, em si mesma, já guardava o prenúncio de seu futuro de trevas, pois o povoado já nascera velho e feito em ruínas. Suas dobras e depressões, anteriormente imaginadas pelos fiéis como o primeiro degrau para os céus, a olhos mais abertos e menos fanáticos, parecia mais a descida para o fundo infernal onde estava “a *urbs* monstruosa, de barro, que definia bem a *civitas* sinistra do erro” (Cunha, 2000, p. 154).

Segundo o narrador, em Canudos tudo tem um aspecto sombrio e primitivo, não obstante o calor das orações, a contundência das pregações do evangelizador e a demonstração de fé dos sertanejos. Ali, tudo tem um ar de outro mundo, um mundo já soterrado pelos séculos, mas que vem à tona nos casebres parecidos às antigas moradas romanas, como nos primórdios do cristianismo. As prédicas do conselheiro, em tom ameaçador e ortodoxo, tornavam-se cada vez mais convincentes e comovedoras aos ouvidos e olhares daquela comunidade que crescia vertiginosamente, vindos de todos os recantos da miséria brasileira. Esse fenômeno da fé remete-nos ao surgimento do mito cristão, quando levas de pagãos seguiam os passos de Jesus Cristo, para receberem o batismo e ouvirem em suas palavras as promessas de salvação.

A região inóspita, pela dificuldade de acesso, pela secura dos ares e do solo, pela irregularidade topográfica e pela caustificação do sol, já se tornara parte natural dos rituais de penitência, que envolviam desde crianças de colo a velinhos de bastões. As montanhas longínquas fechavam-se em volta dessa região, deixando mais abaixo a Canudos circunvalada quase toda pelo Vaza-Barris em leito escavado e fundo como um fosso, mas um fosso que produzia a sensação de um lugar de glória - a gruta inatingível, onde o Bom Jesus derramava suas bênçãos. Por dias a fio, os fiéis enfrentavam a longa caminhada pelas encostas em veredas quase intransitáveis, marcados pela exaustão, pelas privações e, sobretudo, pela fome e pela sede, sob o sol a pino, carregando seus parcos haveres em direção a Canudos. Aquele caminhar pelas encostas mais parecia um ritual de autoflagelação que a simples busca de um lugar sagrado. Não imaginavam eles que, quanto mais avançavam, iludidos pela promessa de alcançar a *Terra Prometida*, mais se aprofundavam no labirinto infernal cujas trevas, antonimicamente, seriam os clarões do fogo da destruição e do ribombar dos canhões impostos pela guerra.

Mas a litania de Canudos ecoava nos mais ermos recantos; assim, o arraial, embora primitivo e pobre, continuava recebendo levas de retirantes de todo o nordeste brasileiro. A narrativa conta que, diariamente, chegavam ao arraial sucessivas caravanas de fiéis, todas impulsionadas pela fé, enfrentando as maiores dificuldades, o que, para eles, era uma glória, pois a crença lhes havia ensinado que a vida seria um martírio, assim, viver para eles naquele sertão, significava suportar a dor da existência e agradecer a Deus por ela.

Referindo-se a essa espécie de êxodo daquele povo, movendo-se dos longínquos recantos do nordeste rumo a Canudos, afirma o narrador:

Vinham de todos os pontos, carregando os haveres todos; e, transpostas as últimas voltas do caminho, quando divisavam o campanário humilde da capela, caíam genuflexos sobre o chão aspérrimo. Estava atingido o termo da romagem. Estavam salvos da pavorosa hecatombe, que vaticinavam as profecias do evangelizador. Pisavam, afinal, a terra da promessa - Canaã sagrada, que o Bom Jesus isolara do resto do mundo por uma cintura de serras (Cunha, 2000, p. 157)

Como se vê, o trecho acima, enquanto institui um cenário dramático, nos fala do deslocamento dos sertanejos movidos pelo medo da hecatombe que se anunciara nas palavras do Conselheiro. É uma verdadeira via crucis em que a exaustão provocada pelo cansaço e pelas mais

absurdas privações fazia daquela gente uma legião de míseros aventureiros da fé, que numa marcha inconsciente, parecia reatualizar o mito de Moisés, quando ele na fuga do Egito, conduz o povo pelo deserto em busca da *Terra Prometida*. Nesse sentido, a ausência do estado institucionalizado pode ser simbolicamente comparada à morte de Faraó, que, no mito de Moisés, deixou seu povo entregue à própria sorte. Aqui, a ausência do estado provoca nos sertanejos uma sensação de desamparo, de desvalimento e de deserdados da dignidade humana; portanto, não acreditam no poder nem na justiça do estado e, por isso, apelam para a fé, enquanto buscam a *Terra Sagrada* cada vez mais enfatizada nas homilias de Antônio Conselheiro.

Diz ainda a narrativa que, caminhando por veredas e trilhas, eles vão levando seus haveres todos e procurando um único lugar cujo acesso é tão difícil quanto o acesso ao *Paraíso*. Entretanto, essa busca não se processa de forma espontânea nem intuitivamente, ela ocorre, de um lado, em função do absoluto estado de miséria que os envolve, de outro, em virtude de serem pressionados pelo medo da “hecatombe” que vaticinavam as profecias do evangelizador. De modo que o sertanejo que já vive torturado pelas intempéries da região, é, agora, atormentado pela ameaça do fim do mundo, o que o leva a praticar exageradamente a penitência, a autoflagelação em busca da salvação, como atestam as próprias palavras do narrador: “Não assombravam aos recém-vindos os quadros que se lhes atolhavam. Tinham-nos como obrigatória à prova desafiando-lhes à fé inabalável” (p. 165)

Na verdade, o povo sertanejo parece carregar no inconsciente coletivo, as estruturas arquetípicas daqueles que cruzaram o deserto há mais de quatro mil anos. Lá, sob a orientação de um líder que, segundo o próprio mito, se converte em fundador da religião mosaica - o *judaísmo*; aqui, sob a liderança de um “beato” leigo nascido no sertão do Ceará, que se mitifica pelas práticas e prédicas diante das multidões, tornando-se fundador de seu próprio *milenarismo*, cuja missão maior seria guiar seu povo em busca da *Terra Prometida*, levando consigo a expectativa de chegada do Juízo Final e acreditando, ainda, no poder messiânico de ser ele mesmo o salvador do povo eleito, ou seja, daqueles que o seguiam.

Mas essa crença não se fundamenta apenas nos mitos bíblicos, o imaginário popular se faz presente também, na medida em que “os ingênuos contos sertanejos desde muito lhes haviam revelado as estradas fascinadoramente traiçoeiras que levam ao inferno” (p. 165). Essa intervenção do imaginário popular se confirma no próprio desdobramento da narrativa quando o narrador diz textualmente: “Canudos, imunda ante-sala do Paraíso, pobre peristilo dos céus, devia

ser assim mesmo – repugnante, aterrador, horrendo...” (p. 165). Muito mais que uma crença é o império da ignorância, o desconhecimento das causas que os leva à condição de pobres miseráveis. É, sem dúvida, o desconhecimento das coisas mais elementares que se agiganta sob a forma de um dogma a exigir-lhes cega obediência e fidelidade ao Conselheiro.

Numa outra leitura diríamos que, na verdade, os sertanejos tinham certeza das dificuldades e sabiam que o sofrimento seria parte integrante da dura prova que passariam para demonstração da fé. A narrativa, fundamentada na cultura popular, expõe nitidamente os traços das credices que atravessam a construção do imaginário religioso daquela gente; a estrada que leva ao inferno é traiçoeira, por isso é preciso não se desviar das trilhas, da doutrina ou do caminho indicado pelo Conselheiro. Mas Canudos não se apresenta como lugar de serenidade e descanso, pelo contrário, é imundo, repugnante, aterrador, horrendo... Canudos, como ante-sala do Paraíso, torna-se muito mais atroz que as descrições do Purgatório de Dante.

Entretanto, lá tinham ido, muitos, alimentando esperanças singulares. ‘Os aliciadores da seita se ocupam em persuadir o povo de que todo aquele que se quiser salvar precisa vir para Canudos, porque nos outros lugares tudo está contaminado e perdido pela República. Ali, porém, nem é preciso trabalhar, é a terra da promessa, onde corre um rio de leite e são de cuscuz de milho suas barrancas’ (Cunha, 2000, p.165).

Nessa passagem o narrador registra o modo pelo qual os aliciadores persuadiam o povo a vir para Canudos. Na tentativa de afastar os sertanejos do que consideravam malefícios da República, recorrem, ao Êxodo 3:7-8, quando Deus fala a Moisés do meio da sarça ardente dizendo: “Eu vi a aflição do meu povo no Egito: ouvi o clamor que ele levanta, por causa da cruza daqueles, que têm a intendência das obras. E sabendo qual é sua dor, desci para o livrar das mãos dos egípcios, e para o fazer passar desta terra para outra terra boa, e espaçosa; para uma terra, onde correm arroios de leite, e de mel; (...)”. O texto euclidiano dialoga com o texto bíblico, porém, de forma paródica, pois é notório que no texto sagrado é o Deus de Israel quem fala a Moisés de suas intenções de transferi-lo conduzindo seu povo para a terra de Canaã, enquanto em *Os sertões*, são os *aliciadores da seita* que se manifestam na tentativa de persuasão do povo. A correlação paródica também se estabelece entre República e Egito, pois, enquanto no texto bíblico, o mito refere-se à cruza daqueles que têm a intendência das obras, por isso, a intervenção divina. No

texto ficcional, os malefícios são atribuídos à República porque, segundo o narrador, o Conselheiro via o regime como uma ameaça ao sertão, um artifício para perverter o povo sertanejo.

Do ponto de vista da crença de Antônio Conselheiro, a República era diabólica em virtude de, como regime de governo, permitir, através de suas leis, a prática do casamento civil sem, necessariamente, a exigência do religioso, e Canudos seria o único lugar que se opunha a essa prática, defendendo a manutenção do sacramento religioso e permanecendo fiel à Monarquia. As oposições até aqui demonstradas confirmam que *Os sertões* se constroem pelo avesso bíblico, ou seja, a obra se constitui numa paródia bíblica. A dualidade do mito cristão permite essa articulação, pois, como a paródia literária situa-se no imitativo irônico e relaciona-se com o inferior, as imagens que aí se organizam são íferas, portanto, *infernais*. Por outro lado, o fato delas serem provenientes de uma seita, portanto, uma falsa religião não só se caracterizam, mas são reconhecidas como portadoras do satanismo, constituindo-se, portanto, em *imagens infernais*. No recorte em estudo, a contradição é visível, a “terra da promessa, onde corre um rio de leite, e são de cuscuz de milho suas barrancas”, não é condizente com Canudos, “a imunda e horrenda antesala do Paraíso”. Esse paradoxo nos deixa entrever a reflexão do narrador acerca dos fatos; nada escapa ao seu olhar observador nem a sua agudeza crítica. O seu distanciamento, em alguns momentos, parece ser para melhor se posicionar criticamente, pois, mesmo tomando o discurso de forma direta, marcando com aspas a opinião dos *aliciadores da seita* não dispensa a intervenção.

O Capítulo *Canudos*, último da segunda parte da obra, apresenta em seu penúltimo tópico denominado *Uma missão abortada*, uma cena que, além de recorrer ao mito bíblico, tendo como base o pensamento dantesco, praticamente narra a descida ao inferno. Vejamos, portanto, como o narrador se articula no sentido de trazer à tona tal cena por meio de imagens que explicitam situações infernais. Para dimensionar o espaço, tanto temporal quanto topográfico, diz ele que: Em 1895, em certa manhã de maio, no alto de um contraforte da Favela, apareceu, ladeado de duas outras, figura estranha àqueles lugares. Era um missionário capuchinho (Cunha, 2000 p. 173). A maneira como o narrador organiza o discurso desloca a narrativa do eixo da história para o eixo da ficção na medida em que coloca *Frei João Evangelista do Monte-Marciano* (era esse o nome do capuchinho) em condições de avaliar a descida ao “fosso” e isso acontece não sem hesitação, conforme a afirmação de que “Considerou por instantes o arraial imenso, embaixo. Desceu devagar a encosta” (p.173) como se sentisse o prenúncio de que deveria tomar cuidado com as armadilhas que o aguardavam ao longo da descida: “Daniel vai penetrar na fuma dos

leões...” Desse modo, cria-se uma expectativa em torno do religioso em função de sua ousadia em desafiar as potências da “Tróia de taipa”. Claro que o narrador exagera ao comparar o Frei a Daniel, pois o missionário tinha lá suas intenções e não estava banhado em fé como Daniel, mas, através desse artifício, o narrador nos remete a História Sagrada e lembra-nos do momento em que “Daniel vai entrar na furna dos leões”. Na oportunidade, conclama o leitor para que acompanhe com atenção o que vai acontecer.

O trecho também pode ser analisado do ponto de vista do elevado e do inferior. Nesse sentido, a cena se constrói a partir da imprecisão temporal que caracteriza o pensamento mítico, pois, é numa certa manhã que tudo começa. Manhã, aqui, tem um sentido mítico de princípio de mundo, como um lampejo de luminosidade. Mas o momento mágico que envolve as figuras mítico-religiosas é marcado pela presença do verbo *aparecer*, que se caracteriza como palavra-chave para momentos epifânicos. A figura mais imponente, ladeada por outras duas, causando impacto e estranheza àqueles lugares, era de um missionário capuchinho que se postava no *alto de um contraforte da Favela* (posição divina ou olímpica) para observar *o arraial imenso, embaixo* (posição inferior, infernal, portanto).

Mas o narrador não dá por concluída a introdução visto que, para complementar a tragicidade da cena de descida ao labirinto de Canudos (inferno), recorre ao mito bíblico de Daniel, em que o profeta é lançado vivo na cova dos leões por haver desobedecido ao decreto do rei Dario que previa punições para aqueles que fizessem petições a deuses e não a Dario. Por outro lado, a alusão bíblica constitui uma colocação metafórica, instaurando, a narrativa de ficção; ou seja, o mítico e o poético são fios que tecem a narrativa em desenvolvimento. Portanto, o mito constituído pela linguagem ficcional passa a narrar o mito da descida do herói ao inferno. Acompanhem-lo:

Seguido de Frei Caetano de S. Leo e do vigário de Cumbe, Frei João Evangelista de Monte-Marciano passa o rio e abeira-se dos primeiros casebres. Alcança a praça desbordante de povo “perto de mil homens armados de bacarmates, garrucha, facão etc.”; e tem a impressão de haver caído, de súbito, no meio de um acampamento de beduínos. Não se lhe entibia, porém, o ânimo blindado pela fortaleza tranqüila dos apóstolos. Passa, impassível, por diante da Capela, em cuja porta se adensam mais compactos agrupamentos. Envereda logo por um beco tortuoso. Atravessa-o, seguido dos companheiros de apostolado. Enquanto às portas os moradores surpreendidos saem a vê-los, “ar irrequieto e o olhar ao mesmo tempo indagador e sinistro denunciando consciências perturbadas e intenções hostis” (Cunha, 2000, p. 173) (aspas do texto).

Poderíamos explorar a riqueza do recorte no que tange ao assunto e desenvolver uma longa análise fazendo correlações com a descrição dantesca da descida ao inferno. Entretanto, no momento, julgamos desnecessárias tais correlações, pois o texto em destaque fala por si só. O que nos interessa é o percurso que o narrador desenvolve a partir do deslocamento do mito bíblico para consolidação do mito como narrativa de ficção, sem perder de vista o lado crítico de uma situação que, ao transformar-se em arte, também se torna trágico.

O religioso, acompanhado de seus apóstolos continua a descida e, à medida que avança, surpreende os que ali estão e também é surpreendido por tudo que há naquele fosso. Afirma o narrador que “comoviam-no espetáculo dos infelizes que acabava de encontrar armados até os dentes, e o quadro emocionante daquela Tebaida turbulenta”. Mas isso era apenas a descida, o fundo do fosso seria ainda pior. A alusão ao reino dos mortos se confirma quando lhe “passam à porta oito defuntos levados sem sinal algum religioso para o cemitério, (...) oito redes de caruá sob que arcavam carregadores ofegantes passando, rápidos, ansiosos por alijá-los, como se na cidade sinistra o morto fosse um desertor do martírio, indigno da atenção mais breve” (2000, p. 173).

A caminhada continua até o esperado encontro com Antônio Conselheiro, cuja recepção não poderia ser mais amistosa; entretanto, é a partir desse encontro que se trava uma luta ideológica entre os personagens – Frei João Evangelista de Monte-Marciano, o missionário capuchinho e Antônio Vicente Maciel, o Conselheiro. O encontro desses personagens se converte numa cena incomum, mas a batalha ideológica não impede, evidentemente, o objetivo maior do religioso que era, em nome do “Sr. Arcebispo, abrir uma santa missão e aconselhar o povo a dispersar-se e, a voltar aos lares e ao trabalho no interesse de cada um e para o bem geral” (p.174); mas a missão não se realizará em clima tão amistoso como em principio aparentava.

Durante a demanda entre os protagonistas daquela cena incomum, tanto do ponto de vista das conversas particulares quanto das pregações, é freqüente a recorrência ao mito bíblico, ora como forma de argumento, ora como metáfora usada pelo narrador para sustentar a oposição ideológica entre as partes. Esse procedimento mantém-se em toda a narrativa, inclusive marca o rompimento do acordo e o fim da missão que se consuma com a maldição da Jerusalém, no final do capítulo. A contundente defesa do regime republicano por parte do capuchinho em oposição à simpatia do Conselheiro à Monarquia, além de outras discordâncias, acendeu o estopim que desencadeou o processo de rompimento entre as partes e culminou com o fim antecipado da missão, como podemos observar na ilustração a seguir:

No quarto dia da missão, porém, reincidindo o capuchinho no descabido tema político, pioraram as coisas. Começou intensa propaganda contra a “pregação do padre *maçom protestante e republicano*”, “emissário do governo e que de inteligência com este ia abrir caminho à tropa que viria de surpresa prender o Conselheiro e exterminar a todos eles” (2000, p. 176) (itálicos e aspas do autor).

O que se pressupõe com base na ameaça, por parte dos jagunços do Conselheiro é o prenúncio do final fracassado da santa missão. A propaganda contra o capuchinho, elaborada a partir de adjetivos ofensivos, desqualificava-o diante da doutrina do Conselheiro. Era um claro convite para que o Frei abandonasse a santa missão e deixasse o arraial. Entretanto, o missionário não se intimida, pois se é virtuoso em função da fé inabalável e da coragem que porta, peca pela ausência de habilidade diplomática e, assim, em suas pregações, soma às tensões já em curso temas mais desafiadores como os que vêm a seguir:

Não se temeu aquele, da rebelião emergente. Afrontou-se com ela, acirrando-a temerariamente. Escolheu como assunto da prédica subsequente o homicídio e, sem se furtar aos perigos da arrojada tese, falando em corda na casa do enforcado, esprou-se em alusões imprudentes que temos por escusado registrar (2000, p. 176).

O impacto da nova tese seria inevitável, como seria também, inevitável o fim definitivo da santa missão. A reação dos seguidores do Conselheiro viria de imediato e com ela o retorno do personagem ao mundo de sua religião e das suas concepções político-ideológicas. O povo do arraial, em “algazarra estrepitante de viva ao Bom Jesus e ao Divino Espírito Santo (...)” (p. 177), fazendo ao missionário sentir que dele não carecia para a salvação eterna, remete-nos ao mito da caverna, cuja interpretação platônica nos faz ver que os seres que ali vivem só conhecem a sombra da realidade, ou seja, vivem no mundo da aparência enquanto ignoram o mundo da essência. A não aceitação de idéias opostas à do Conselheiro é, simbolicamente, uma espécie de cegueira que nos lembra o desconhecimento das coisas do mundo, é um permanecer nas trevas, no inferno da ignorância, cuja materialidade geográfica vem configurar-se no arraial de Canudos.

Mas a consumação desse espaço como lugar infernal só vai se consolidar por vias da maldição e só pode ocorrer, também, miticamente. A extinção da missão decreta a expulsão do religioso. Ele não pertence mais ao mundo obscuro de Canudos; portanto, terá de reiniciar seu retorno e o faz miticamente, como podemos observar nas palavras do narrador recompondo o mito

bíblico da seguinte maneira: “O missionário como outrora os apóstolos às portas das cidades que os repeliam, sacudiu o pó das sandálias apelando para o veredicto tremendo da Justiça Divina” (p. 177). Era chegado o momento de bater em retirada, as legiões infernais conspiravam contra ele e seus seguidores, sua vida estava ameaçada e a missão encerrada, todo esforço tornara-se inútil, os batismos, as confissões, os casamentos tornar-se-iam nulos por força da maldição posterior.

Diante das afrontas que aconteciam em Canudos, o religioso reinicia seu trajeto de volta contra a vontade, vai carregando o peso de uma missão fracassada e a dor de um herói derrotado. Assim, só lhe resta apelar para a justiça divina no sentido de punir com a maldição todos aqueles que habitam aquele antro infernal. Deixemos por conta do narrador tanto a reconstrução do trajeto de retorno do herói como o seu gesto de maldição a Jerusalém dos jagunços:

E abalou, furtando-se a seguro pelos becos, acompanhado dos dois sócios de reveses...
Galga a estrada coleante, entre os declives da Favela.
Atinge o alto da montanha. Pára um momento...
Considera pela ultima vez o povoado, *embaixo*...
É invadido de súbita onda de tristeza. Equipara-se “ao Divino Mestre diante de Jerusalém”.
Mas amaldiçôo...(p. 177)

. Do ponto de vista mítico, o retorno do personagem ao cume da montanha fecha o ciclo, confirmando o eterno retono. Aparentemente tudo parece voltar à “estaca zero”, entretanto, a tentativa de evangelização por parte dos religiosos foi fator fundamental para a manutenção de Canudos, porque, até então, se a igreja não era sua aliada, pelo menos retardou a sua ruína, o que viria a acontecer após a maldição. Por outro lado, investigando mais detidamente a narrativa, observamos que toda a obra, em virtude de ser um trabalho ficcional, concentra-se num permanente diálogo entre o mito como narrativa de ficção e o mito bíblico representado pelo discurso da igreja, ou seja, o mito bíblico se revela em face do mito como ficção. No caso em estudo, a referência direta ao sertão, por si só, representa uma configuração mítica, pois sugere um universo imaginário cuja estrutura compreende *a terra, o homem e a luta*, revelando uma lógica que, o pensamento mítico afirma ter sido nessa ordem que se instaurou a criação do universo.

3.2. No anfiteatro de Canudos um soldado descansava...

Apesar das várias possibilidades de leituras que *Os sertões* oferecem, nossa análise, aqui, restringe-se ao aspecto artístico cujas nuances se prenunciam já em nota preliminar, quando o autor admite a perda da atualidade histórica dos fatos “em virtude de causas que tem por acusado apontar”. Assim, deu-lhe “outra feição, tornando apenas variante de assunto geral o tema, que a princípio sugeriu” (Cunha, 2000, p. 01). O que se deduz das colocações acima é que devido a desatualização do tema original, o que se converte em livro é uma reflexão sobre os episódios de Canudos, principalmente as causas subjacentes a eles. Mas na reflexão a razão é permanentemente atravessada pela emoção, pois o espírito analítico e o rigor científico do pesquisador-jornalista, as imagens que constituem o cenário e o anfiteatro da guerra são por demais trágicas, por isso, suficientemente fortes para se acomodarem só na razão humana. A confirmação da interpelação emocional aparece exatamente quando o narrador, ao analisar dados climáticos do sertão, afirma:

O que se segue são vagas conjecturas. Atravessemos-lo no prelúdio de um estio ardente e, vendo-o apenas nessa quadra, vimo-lo sob o pior aspecto. O que escrevemos tem o traço defeituoso dessa impressão isolada, desfavorecida, ademais, por um meio contraposto à serenidade do pensamento, tolhida pelas emoções da guerra (2000, p. 27-8).

Desse modo, o narrador admite a imprecisão da análise dos dados ao mesmo tempo em que reconhece a intervenção emocional; mas o que seria, em sua opinião, um traço defeituoso, converte-se em virtude poética, de forma a fazer do texto, talvez, a mais bela página literária desta primeira parte da obra, exatamente pelo aspecto desviante de um palco real, agora, construído em forma de cenário ficcional à luz de uma poderosa imaginação capaz de substituir os defeitos e equívocos da memória pelas virtudes da poeticidade e da ficção.

Nessa perspectiva, elegemos para análise o trecho “Higrômetros singulares”, que antecipa o cenário da guerra, trazendo a lume uma descrição funesta das cercanias de Canudos no momento em que se apresenta como um monumento de imagens poéticas, porém, de certa forma, sombrias, em função de sua construção narrativa e do evento que relata. O trecho em estudo nos dá uma idéia panorâmica de toda a região do conflito, expondo situações que reforçam os aspectos topográficos e, sobretudo os aspectos vida e morte, levando-nos a pensar na oposição

luz/trevas, que, nessa lógica, tem como correlatos o céu e o inferno, além de estabelecer uma conexão entre a primeira e a terceira parte da obra, fornecendo-nos o eixo sequencial das imagens em todo percurso da narrativa. Pensar estas oposições, não é pensar só nos arquétipos do *Bem* e do Mal especificamente do ponto de vista da Teoria dos arquétipos, mas pensar também semioticamente pelo viés de uma vertente mitológica que, depois de estudada do ponto de vista antropológico, serviu para que Levi-Strauss também pudesse trazer suas contribuições à Semiótica, levando em conta as relações paradigmáticas das estruturas narrativas em oposição às unidades sintagmáticas desenvolvidas por Vladimir Propp em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*.

O trecho em análise, a princípio, apresenta-se como um cenário construído a partir da articulação de um narrador que, ao penetrar no espaço da ficção, cria uma realidade ficcional como *referencialização* de um mundo da imitação que se forja com base nas referências do mundo natural. O processo narrativo desenvolve-se a partir de traços metafóricos que, como elos de uma corrente, vão conduzindo a construção textual e formando a estrutura do mundo simulado sem, no entanto, perder de vista as referências do mundo natural onde se movimentam as figuras dos acontecimentos históricos.

A primeira metáfora correlaciona-se com a estrutura e a tessitura do texto ficcional situando a fala do narrador que, para resgatar o momento do acontecimento, vale-se de uma atualização temporal (“percorrendo certa vez, nos fins de setembro,...”) para comprovar sua presença no espaço do conflito, enquanto marca seu distanciamento com relação ao acontecimento. Essa posição impõe à narrativa um tom memorialista porque há, por parte do narrador, um processo de recuperação das cenas de forma cuidadosa e analítica, aumentando o poder de credibilidade ficcional do texto na medida em que a memória é recuperada por vias da imaginação. A segunda metáfora relaciona-se com o signo literário, matéria-prima da ficção, e se aloja de maneira paradoxal ao relato puro do acontecimento histórico, uma vez que se configura como uma construção poética, de modo a revestir o cenário enquanto cria expectativas para o episódio que irá se desenrolar. Uma terceira metáfora, resultante do entrelaçamento do signo com o tecido do texto, remete ao universo ideológico de direção externa que permeia os mistérios de decifração e codificação do cenário narrado: “as cercanias de Canudos”.

Em outras palavras, diríamos que a primeira metáfora nos revela também um *saber/poder* e um *fazer* do narrador, pois lhe permite recuar no tempo em busca de reminiscências

para, por meio de um *saber do passado* e de um *fazer narrativo*, construir, metonimicamente, o cenário da guerra de Canudos. A segunda metáfora espalha seus indícios por todo o texto, uma vez que está ligada ao *fazer poético* do narrador, enquanto a terceira estabelece as correlações do texto com sua exterioridade e funciona como uma porta de entrada para a desmitificação/mitificação do mundo ficcional montado pela linguagem.

Esta metáfora nos permite perceber, por exemplo, as posições de primeira e terceira pessoas que o narrador ocupa para, num primeiro plano, demonstrar o *saber/poder*; depois, deslocando-se para a terceira pessoa, estabelece um *querer*, que é o *querer mostrar* como uma cena, mesmo sendo parte do saber cognitivo, pelo processo de *modalização* transforma-se numa figura visual pelo *fazer descritivo* do narrador. Quanto à presença da primeira pessoa do plural, ela está lexicalmente marcada pelo verbo *encontrar* (“encontramos”) no fragmento que constitui o texto em estudo e funciona como uma espécie de fusão de narrador e personagem, uma vez que nos demais os enunciados do texto se deflagram em terceira pessoa com os verbos empregados em tempos míticos como: o imperfeito ou o mais-que-perfeito do indicativo.

Os personagens que se estabelecem no restante do texto funcionam apenas como *actantes*, na medida em que são manipulados por um *olhar observador* que age como *ator participante*, deduzindo, a partir de localizações explícitas, predicados perceptivos e denominações condizentes com a construção em pauta. As estruturas que ali se aliam na criação de um espaço descontínuo e discretizado são de inteira responsabilidade desse *olhar observador* que, de certa forma, é quem decide sobre o visível e o invisível também. O seu saber é definido por uma certeza de verdade naquilo que vê, assim, a construção de um mundo prévio, embora virtualizado, é minuciosamente calculada e, sabiamente ordenada.

Esse *olhar observador* permite demarcar com precisão as oposições que se configuram na narrativa. No trecho em estudo, é possível identificar algumas delas, como, por exemplo, “as colinas que se dispunham circulando um vale único” e “pequenos arbustos” em oposição à “uma árvore única, uma quixabeira alta, sobranceando a vegetação franzina”. Todas estas oposições se estruturam dentro da narrativa de forma organizada, conforme uma lógica apropriada à construção de eventos literários que visam transformar o discurso em cena visual. Mas além dessas oposições, há outras de cunho simbólico que, submersas nas estruturas do texto, murmuram imaginariamente um passado cosmogônico, na medida em que lembram certas

passagens que nos remetem ao mito, além de anunciarem os mistérios da vida e da morte, bem como prenunciarem as imagens que irão se desdobrar ao longo do texto.

Assim, podemos produzir a análise a partir de fragmentos ilustrativos do texto, da seguinte maneira a primeira parte do primeiro parágrafo que trata das “colinas circulando um vale único”, do ponto de vista de um olhar teórico pelo viés dos mitos, simula a descida ao *Inferno*, uma vez que o narrador confessa fugir dos disparos espaçados de canhões, como Dante na *Divina Comédia* em situação semelhante, fugindo das feras na floresta da entrada do *Inferno*. Aqui há, também, “um vale único”, como no *Inferno* de Dante; entretanto, o narrador não desce às profundezas do vale e, também como o poeta da *Divina Comédia*, não avança sozinho. Se, para Dante, a companhia é o poeta Virgílio, para o caso em estudo, não há uma personagem denominada. *Encontramos* – é a palavra-chave que pluraliza o eu-narrador, por isso, julgamos marcar a presença de outra(s) entidade(s) que acompanha(m) o narrador em sua trajetória por aquelas regiões bizarras e insólitas.

Na segunda parte do parágrafo do texto selecionado, o narrador afirma que na região, “pequenos arbustos, icozeiros virentes viçando em tufos intermediários de *palmatórias* de flores rutilantes (grifo do autor) davam ao lugar a aparência de algum velho jardim abandonado”, tendo “ao lado, uma árvore única, uma quixabeira alta, sobranceando a vegetação franzina” (p. 29-30). Essa imagem nos remete ao mito do paraíso, o Jardim do Éden. A alusão a uma árvore única nos lembra a árvore da sabedoria, aquela que continha o conhecimento do Bem e do Mal cujo fruto foi a causa da desobediência primeira protagonizada por Adão e que culminou com sua expulsão do paraíso. No jardim de *Os sertões* ela se encontra alta, grandiosa e majestosa como a transcender de tempos imemoriais e testemunhar a história do homem durante séculos e séculos. Ali está ela sábia e imponente; anteceder-se ao homem naquele meio e o vira sucumbir vítima de sua própria insensatez. O jardim ainda permanece ali, porém, abandonado, pois, como Adão, o homem sertanejo também fora expulso daquele paraíso e agora, sob os horrores da guerra, encontra-se confinado no estreito labirinto do inferno – Canudos.

Mas em que pese à impressão de cenário sórdido, em virtude da constituição tosca do espaço, as cenas que nele se desenvolvem são inusitadas em virtude do investimento poético que ali se decanta, principalmente a partir do segundo parágrafo do segmento em estudo. A tentativa de enfoque científico que o narrador introduz ao credenciar a existência do fenômeno à “*secura extrema dos ares*” funciona, metaforicamente, como um recurso estratégico na elaboração

do processo ficcional, na medida em que instaura a multissignificação e aumenta a densidade poética do texto. O tom poético se faz sentir no trecho em que o narrador, tomado pela emoção do *ver*, esquece a lógica de construção racional e passa a narrar por meio do *olhar* e não mais pelo *pensar*, como procedia até aquele momento. É a cena visual que se avoluma em emoção e supera o discurso da razão nas palavras do narrador-poeta quando assim se expressa: “O sol poente desatava, longa, sua sombra pelo chão e protegido por ela – braços largamente abertos, face volvida para os céus – um soldado descansava”.

“Descansava... havia três meses” (p. 30).

A cena desenrola-se no espaço aberto da natureza, nos fins de setembro na brusca atmosfera do sertão, criada pela astúcia do narrador e iluminada pela magia da poesia que envolve todo recorte narrativo. O desdobramento poético desse trecho forma um bloco singular no corpo do texto, com enunciados que se materializam discursivamente, produzindo uma representação viva de imagens poéticas que se incorporam ao ritual mágico da narrativa. Desse modo, a estrutura do bloco em estudo forja um diálogo poético que tem início quando o narrador elege o sol poente como ponto de partida para a exposição das imagens que, em frases ritmadas, constroem um quadro cênico *iconizando* o aparecimento do “soldado de braços largamente abertos” como se estivesse crucificado sobre solo sertanejo.

A disposição dos signos na construção do bloco narrativo apresenta, de forma simbólica, o imaginário do narrador traduzido em expressões poéticas, de modo a transitar sempre entre o verbal e o visual. A rede de sentidos que estabelece o processo dialógico entre o sol poente, a sombra da árvore única e os céus instauram miticamente o reino simbólico da poesia sobre o qual um soldado descansava... havia três meses. Aqui as amarras que sustentam a tessitura do texto relaxam-se, os liames espaço-temporais rompem-se formando um novo desenho no tecido textual, bordado de figuras com fios metafóricos, enquanto espaço e tempo se conjugam assim como o verbal e o visual se amalgamam para **construir as imagens que povoam** poeticamente toda a extensão do texto. O narrador, ao transcender o mundo natural, transforma, pelo poder da ficção, o espaço infernal do mundo histórico, em que a morte rondara, em lugar sagrado onde um soldado descansava... Sem, no entanto, compactuar com a morbidez da morte, estava alheio à decomposição, pois os inimigos da matéria não lhe haviam maculado o corpo.

O espaço em que o soldado descansava, pela descrição feita, mais parece um berço que um leito de morte; a preparação do cenário, a alegorização por meio de ornamentos naturais,

bem como as próprias alusões ao Éden levam-nos a imaginar a infância do homem num passado remoto. E, como não podia faltar na construção poética desse “presépio”, novamente a árvore-mãe aparece como a envolver o soldado em seu manto de sombra, para protegê-lo do excesso cáustico daquela estação do ano. O conjunto de signos posto em articulação pelo narrador no trecho acima se converte em figuras ou formas simbólicas que, como vimos, saem do mundo profano (inferno) e avançam em direção a um lugar *sagrado* (paraíso) onde reina a paz, a tranqüilidade, o descanso.

A engenhosidade com a qual é formado o universo ficcional nos permite transitar simbolicamente nestes mundos que não nos parecem mundo dos vivos nem reino dos mortos, mas mundo fantástico e reino do sono. Assim temos a construção de um espaço alegórico que começa pelo sol poente e o emprego do verbo “desatava”, como se um feixe luminoso estivesse contido por amarras durante todo o dia, mas ao chegar o momento em que se anunciava a presença da noite, sua projeção sobre a árvore “desatava em longa sombra pelo chão”. É o *mundo* fantástico, na medida em que todos os elementos lingüísticos que participam da construção do espaço têm uma configuração fantástica. É a mágica do sonhar, o imaginário que se desdobra em poesia.

Já a imagem do soldado, conforme está descrita, remete-nos ao mundo sagrado, pois tal configuração nos lembra uma cruz estendida sobre o solo, como podemos ler no fragmento poético – “braços largamente abertos, face volvida para os céus – um soldado descansava” É o reino do sono. O termo “descansava”, colocado eufemisticamente, dá-nos a impressão de sono profundo, além de manter em suspense a imagem adormecida visto que antecipa uma certa expectativa com relação ao estado do soldado, que será referencializado pelo enunciado: “Descansava... havia três meses”. A construção de tal enunciado mitifica, de certa forma, o estado do soldado, além de funcionar como chave para o desdobramento de todo o processo poético-narrativo que vem a seguir. O fenômeno poético tem origem a partir de um fato extraordinário que envolve o soldado e o mantém intacto, como se dormisse naquele espaço ermo, porém, singular.

Em seguida, o narrador passa a focalizar não mais o meio, o cenário como antes, mas direciona suas lentes para os sinais singulares que confirmam e atualizam os horrores da guerra. Ali jazia um soldado. “Morrera no assalto de 18 de julho. A coronha da Mannlicher estrondada, o cinturão e o boné jogados a uma banda, e a farda em tiras, diziam que sucumbira em luta corpo a corpo com adversário possante” (2000, p. 30). Pela ilustração, percebemos que a

tônica da narrativa agora se volta para o evento, buscando recuperar algumas figuras que, além de testemunharem os fatos, constroem também um retrato do Brasil da época. Quanto à técnica de construção da narrativa, agora o narrador operacionaliza uma mudança estratégica com o emprego do verbo morrer num tempo mítico: pretérito-mais-que-perfeito, para manter um efeito de dúvida sobre o acontecimento - *morte*. O emprego do referido tempo verbal nos remete a uma instância lendária, por isso, não caracteriza uma definição, mas instaura a incerteza com relação à morte.

A narrativa construída nesses moldes, embora marcada pela data 18 de julho, cria um efeito a-temporal para sacramentar o fato e, assim, anula o efeito de morte definitiva para o soldado. Há um efeito suspensivo da vida; o soldado não morreu, ele apenas morrerá: descansava. O tempo verbal mais-que-perfeito congela a imagem e impede o efeito disjuntivo vida/morte. Caíra, mas caíra derreando-se como em câmera lenta, para amortecer a queda indo apenas adornar-se para um descanso transitório sem, no entanto, concretizar a passagem da vida para a morte. E na serenidade desse descanso, sequer fora percebido quando do enterro dos companheiros mortos; sua exclusão involuntária na operação de sepultamentos caracteriza um estado de vida e não de morte. – “Não compartira, por isto, a vala comum de menos de um côvado de fundo em que eram jogados, formando pela última vez juntos, os companheiros abatidos na batalha” (p. 30). E assim como o narrador, ao fugir dos estampidos dos canhões, não descera ao fundo do vale único, o soldado também não desceu ao fundo do *inferno sepulcral* descrito no próprio texto como “um fosso de promiscuidade lúgubre e repugnante”. (p. 30)

A repetição da cena poética reproduzindo a forma como o soldado fora encontrado naquele estado, agora, exposta de maneira mais completa e ampliada, reforça o efeito de singularidade que lhe concedera a segura extrema dos ares, “deixando-o ali há três meses – braços largamente abertos, rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luars claros, para as estrelas fulgurantes...” (p. 30). Aqui fica mais evidente, ainda, a oposição *vida/morte*, porque a morte é algo funesto que numa configuração espacial, relaciona-se com o *embaixo*, com as profundezas, com o frio, com a escuridão; mas aqui, no que se convencionou chamar de *cena poética*, o que ocorre são nítidas oposições ao que seria a morte: o soldado está em posição de repouso (adormecido) num espaço especial (paraíso) que se intermedia entre o céu (alturas) e o inferno (sepultura), seu rosto está voltado para *os céus*, não para as profundezas; para *os sóis ardentes*, não para o frio; para os luars claros e para as estrelas fulgurantes... e não para a

escuridão; aliás, a expressão “estrelas fulgurantes”, dada a maneira como se encontra no texto, acompanhada de uma reticência, sugere esperanças e, portanto, vida e não morte.

Essa idéia tende a se completar no parágrafo seguinte, quando o narrador afirma que o soldado “estava intacto. Murchara apenas. Mumificara conservando os traços fisionômicos, de modo a incutir a ilusão exata de um lutador cansado, retemperando-se em tranqüilo sono, à sombra daquela árvore benfazeja”. (p. 30) Vê-se, portanto, que não há sinais de morte definitiva. O que, aqui, poder-se-ia chamar de herói carrega os traços de um lutador cansado, porém, sem nenhuma mácula, sem nenhum sinal de decomposição; ele apenas dorme à sombra de uma árvore majestosa na esperança de recuperar as energias perdidas em combate e volver novamente ao pleno turbilhão da vida.

Nesse estágio, as imagens do cavalo e do soldado se unem pelo mesmo destino. Os que haviam morrido “naquele mesmo dia, semelhavam espécimes empalhados, de museus” (p.30) Mas há, entre eles, algo em comum, uma estreita relação de singularidade; o cavalo une-se ao soldado pela semelhança dos fatos, pela bravura e, sobretudo pela performance heróica. Entretanto, como o herói não morre, ele também se mitificara e ali “se destacava impressionadoramente”, não como o cavalo *ctônico* que, vestido em trevas, surge galopando das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar nem como a grotesca figura do centauro bronco, formada pela combinação das imagens do sertanejo e do cavalo “deferrado” e mal nutrido, mas como o cavalo celeste que se eleva aos céus até a esfera dos deuses mitológicos e dos heróis. Ali estava ele como a se opor aos cavalos da morte, aos *ctônios* da cratofania infernal e a guarnecer a entrada do acampamento em Canudos, ou a esperar seu valente cavaleiro, morto em combate no mesmo instante em que ele também se tornara um animal fantástico.

Sua semelhança com o herói principal da cena não pára por aí, uma vez que a construção da narrativa está atravessada de *isotopias*, valores *fóricos* e outros conectores que nos permitem, por meio de analogias, tecer comparações entre o soldado e o cavalo, ambos, heróis singulares da narrativa. As semelhanças vão além dos fenômenos configurados nos efeito de imagens que surgem ao longo do texto, na medida em que o processo da escrita, tanto para um, quanto para o outro, contempla uma poética da narrativa.

Se, por um lado, há um cenário previamente preparado para que se destaque, ali, a figura de um soldado ainda intacta, conservando em si e em volta detalhes **que** possibilitam recuperar o momento do confronto, por outro lado, a descrição do cavalo não é diferente. Ela traz

aos nossos olhos um dos momentos mais cinematográficos narrados pela escrita, conforme se pode constatar no trecho: “Fora a montaria de um valente, o alferes Wanderley; e abatera-se, juntamente com o cavaleiro. Ao resvalar, porém, estrebuchando malferido pela rampa íngreme, quedou, adiante, a meia encosta, entalado entre fragedos. Ficou quase em pé com as patas dianteiras firmes num ressalto da pedra” (p. 30) Mas o soldado e o cavalo ainda carregam outras semelhanças; enquanto um conserva traços fisionômicos e incute *a ilusão de um lutador cansado*, o outro estancou (...) num quase curvetear (...) com todas *as aparências de vida* (grifo nosso). Ambos estão envolvidos pelo mesmo manto poético que lhes concedeu o narrador: um com “o rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luas claros, para as estrelas fulgurantes...”; o outro, “com toda aparência de vida, sobretudo quando, ao passarem as rajadas ríspidas do nordeste, que se lhes agitavam às longas crinas ondulantes...” (p. 30)

Mas, olhando o cenário de outro ângulo, podemos expandir os limites simbólicos da narrativa, fazendo uma leitura mais aberta por um outro viés. Assim, examinando mais profundamente o recorte no sentido de se fazer uma analogia com relação ao país e o que subjaz ao discurso da narrativa, percebemos que o soldado na constelação dos símbolos é representação da lei, da ordem e do poder. Em tais condições significa, portanto, a face organizacional e política da nação em desvantagem na luta contra um *adversário possante*, que é, na verdade, a outra face dessa mesma nação, não necessariamente o sertanejo como pressupõe o poder constituído, mas um outro exército formado pelos batalhões da intransigência, da ignorância e da miséria, municionados pelas armas tanto do fanatismo político quanto religioso.

Ainda analisando a imagem do soldado, o cinturão – símbolo da lei, da justiça e da punição, assim como o boné, que se sobrepõe à cabeça para manter a ordem e o equilíbrio, estão literalmente *jogados*, simbolizando a desordem no comando da corporação. Por fim a farda, que representaria a imagem e soberania da nação, está em *tiras* e assim revela uma pátria ultrajada pelas autoridades que, ao invés de valorizá-la, injuriam. Assim, poeticamente, o narrador seu pensamento e expõe para o mundo o conceito de uma nação com a imagem enxovalhada pelas desigualdades sociais, manchado do sangue daqueles que lutavam pelo direito de viver em sua própria terra. Nesse sentido, não há vilões nesse confronto; o que se esboça a partir do jogo simbólico que narra o ritmo poético da saga de Canudos é uma denúncia, é a exposição alegórica da imagem de um país onde todos são heróis impedidos de vencer, uma terra de homens que morrem para viver, uma nação amordaçada e abatida. Abatida, porém, não vencida.

3.3. Configurações do inferno num assalto a Canudos

Não podemos estudar *Os sertões* sem pensar em sua magnitude como obra histórica e de valor sócio-político. Entretanto, ao tratarmos a obra como ficção, cabe-nos a tarefa de extrair do estético, por meio da crítica, os possíveis traços que sugerem ações políticas, históricas e sociais, tomando cuidado para não ofuscar o valor artístico por ele ser a tônica da investigação. Nesse sentido, optamos pela análise dos referidos traços e, na medida em que formos analisando literariamente, o faremos também criticamente, pois, é interessante observar que do mesmo modo que a obra apresenta contribuição à formação nacional, também traz inestimáveis contribuições lingüístico-estilísticas, porque como um todo, ela se constitui portadora de uma sintaxe inusitada, um especial modo de narrar cujo estilo é a própria razão da beleza. A disposição das palavras, a ordem linear das frases, o ondular dos enunciados e o efeito poético impregnados ao ritmo da narrativa sugerem sempre uma certa transitividade, ou seja, cada palavra exige uma outra, mais outra e outra, o que acaba obrigando o texto a estender-se em longos parágrafos cuja plasticidade é de tal elasticidade que não se permite resumir em simples citações, sem prejuízo literário. Eis aí uma das grandes dificuldades de se trabalhar o texto euclidiano, principalmente *Os sertões*.

Em sua engenharia lingüística, o autor produz um efeito labiríntico na construção dos parágrafos, exigindo do leitor, além de fôlego, habilidade no trato com o encadeamento sintático; algumas vezes, opta pelo rebuscamento, outras vezes, envereda por trilhas científicas, produzindo, na verdade, mais efeito estético que teórico. Por fim, não satisfeito com o rebuscamento e as investidas científicas, exagera no vernáculo sobre o sertão, o que lhe rendeu, tempos depois, uma certa indignação por parte da escritora Raquel de Queiroz. Segundo Paulo Dantas (1969, p. 10), a escritora saiu-se com uma barbaridade irrefletida, acusando o autor de *Os sertões* de, com seu “estilo-mandacaru ter feito muito mal a nossa literatura”, porque sua obra semeou o “pedantismo por este País inteiro”. Operando em defesa, afirma Paulo Dantas que não há pedantismo nenhum, pois num convívio maior e mais íntimo com a obra “a gente percebe o sertão falando através da erudição euclidiana” (p. 11).

Diante da aventada erudição, percorreremos vários pontos de *Os sertões*, com vistas a tratar de assuntos inerentes às configurações infernais, mas como base analítica para este tópico especificamente, elegemos o capítulo *O assalto*, que apresenta uma série de situações sombrias tanto com relação às hostilidades do meio, quanto no que se refere às condições de sobrevivência dos personagens envolvidos no conflito e, ainda, por constituir-se célula central da “Luta”, cuja expansão dos significados mantêm conexões tanto com as partes anteriores quanto posteriores do evento. No referido capítulo, o narrador constrói discursivamente um cenário cuja tragicidade é a exata representação de todo o anfiteatro de horrores, onde a imagem, por si só, é suficiente para revelar o inferno da guerra.

Para desenvolver essa técnica de construção do texto ficcional, o narrador de *Os sertões* cria um espaço extraordinário na medida em que instaura duas categorias de atores ou personagens que se antagonizam entre si, e que não são simplesmente personagens, mas povos entre os quais se gera o conflito que abala todo o sertão e entra para a História como a guerra de Canudos. Esses povos são, conforme a concepção do narrador, de um lado, os habitantes “civilizados” do litoral e de outro, a “raça” sertaneja em cujas crenças se instauram os mitos: *institucional* e *messiânico*, respectivamente, categorias que especificaremos oportunamente.

Para acompanhar o percurso dos atores na narrativa e demonstrar de que forma as imagens se constroem e se organizam no texto, procuramos extrair os trechos mais significativos da obra para esse fim, porque, quando nos referimos a *Os sertões*, algumas imagens sombrias inevitavelmente nos vêm à tona, como, por exemplo, a imagem de uma região assolada pela seca, a imagem do Conselheiro e, sobretudo, a imagem do arraial de Canudos, palco de luta, da destruição e morte. A obra, em virtude de discursivizar o fenômeno da guerra envolvendo política e religião, constitui-se, segundo Bernucci (2002, p. 20), na imagem *axis mundi* ou *nova Jerusalém*. Pois é a partir dessa analogia ou cumplicidade com um passado mítico que se instauram e se deslocam, ao longo do texto, ressonâncias bíblicas, religiosas e mitológicas que fazem de Canudos um espaço lendário de infinitas possibilidades de interpretação, enquanto o sertão continua aquele universo mágico e mítico só apreensível imaginariamente.

Uma outra figura recorrente em *Os sertões* é a imagem do Paraíso, que, aliás, constitui-se em oposição às imagens infernais, mas no que diz respeito às terras brasileiras o paraíso tem, além do sentido simbólico, raízes historiográficas, pois desde os primórdios da Colônia, a “Terra” se antecipa ao paraíso terrestre recarregado de sentido religioso, assim,

propicia a promessa de vida eterna para os seguidores de Antônio Conselheiro (Bernucci, 2002, p. 20), porque, do ponto de vista destes penitentes, principalmente a região de Canudos era a terra da promessa. Era, portanto, para esse lugar sagrado que se deslocavam, das mais longínquas regiões de miséria, levadas e mais levadas de peregrinos, na esperança da salvação.

Questões fundamentais com relação à obra também dizem respeito ao narrador. Ele, geralmente, se coloca em posição privilegiada para observar detalhadamente tudo que acontece. Essa estratégia não é ingênua; a nota preliminar que se estampa no início da obra já prevê um narrador dentro da conceituação determinista, quando afirma textualmente que é preciso “fazer jus ao conceito de Taine sobre o narrador sincero que encara a história como ela merece” (Cunha, 2000, p. 2). Mas isso, por si só, não basta para dar ao narrador autonomia e astúcia, assim, em situações especiais, ele acompanha estrategicamente as personagens enquanto se confunde com elas para narrar mais detalhadamente e nos dar a impressão de que participa diretamente dos acontecimentos. São vários os pontos em que isso ocorre, o narrador, sempre em terceira pessoa, se inclui no rol das demais personagens do evento para, em primeira pessoa na forma de plural, poder exercer subjetivamente o direito de expor suas observações críticas acerca do que narra como sugere na nota preliminar, ao classificar a campanha de Canudos como uma atitude primitiva e um crime irreparável: “Aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. *Denunciemo-lo*” (p. 2) (grifo nosso).

Como podemos observar, o texto encontra-se em terceira pessoa até o momento em que o narrador resolve intervir expondo sua idéia e, ao mesmo tempo, revelando sua indignação pelo que considera um crime absurdo; como uma convocação aos demais personagens, assume a primeira pessoa do plural ao se pronunciar: “*Denunciemo-lo*”. Assim também se exime da responsabilidade individual na medida em que, por meio de um plural majestático, se investe do poder da palavra e o assume como representante de um povo, mas não se propõe sozinho a executar a denúncia, porque a considera um dever coletivo.

Esse artifício é constantemente usado, principalmente nas cenas em que o narrador parece perplexo e emocionado com paisagens e situações inusitadas; por isso, convoca ao leitor para compartilhar de sua aventura. Encontramos vários pontos na obra em que o narrador se vale desse recurso, entre os quais citaremos alguns. Na descrição da Serra do Grão-Mongol que o narrador classifica como o “Himalaia brasileiro”, em princípio, parece lançar um olhar do alto, depois, tomado pelo fascínio magistral daquela cordilheira, aproxima-se e convoca o leitor para

juntos conhecerem os *campos gerais* que se postam depois da fileira de serras. Diz o narrador: “Atravessemos-la” (Cunha, 2000, p. 11). O mesmo recurso aparece novamente quando descreve as chapadas do Mato Grosso; diz ele: “Sua feição aparente é a de benignidade extrema: - a terra afeiçoada à vida; a natureza fecunda erguida na apoteose triunfal dos dias deslumbrantes e calmos (...) mal poderemos traçá-los. Esboçemo-los” (p. 68). Outros exemplos em situações semelhantes ainda aparecem ao longo do texto: “Volvamos ao ponto de partida” (p. 76); “Abramos um parêntese...” (p. 93); “Acompanhem-lo” (p. 173); “Vejamos” (p. 202); “Deixemo-lo; sigamos” (p. 308); “Fechemos este livro” (p.514).

Essas posições do narrador apresentam situações ambíguas, uma vez que há sempre em primeira mão, uma visão única e soberana que se posta no alto, depois, outra, pluralística e humana, que desce e sente as hostilidades do mundo. Nesse particular, como *Os sertões*, simbolicamente, representam o universo, percebe-se que a dicotomia, no sentido platônico, cliva-o em duas estruturas, uma superior correspondente ao mundo da essência e outra inferior equivalente ao mundo da aparência. Tais estruturas com o advento do cristianismo foram a ele incorporadas e ao receber sentido religioso, passaram a ser vistas teologicamente como mundos opostos em que o *alto* se correlaciona com as coisas divinas e sagradas, ligadas à vida, enquanto o *embaixo* representa as coisas infernais, profanas e obscuras, por conseguinte, ligadas a morte.

Mas, com relação ao narrador, vale ainda observar como ele segue de perto a trajetória das personagens e dos fatos, ao longo da obra, na maioria das vezes posicionado-se como sujeito observador. Ao se analisar com um pouco de atenção seu deslocamento em algumas cenas, a idéia que se tem, a princípio, é a de que ele parece não se mover do alto, enquanto por meio de lentes, acompanha os movimentos nas regiões inferiores, como afirma quando recorre a metáfora bíblica de Daniel na cova dos leões para comparar a decida do capuchinho a Canudos. A essa altura, a visão única é interrompida quando a expressão: “acompanhem-lo” (p. 173), dita pelo narrador, efetua sua inclusão e do leitor no rol das personagens, ao mesmo tempo em que as convoca para observar a entrada do religioso no labirinto dos jagunços: o arraial de Canudos.

Esses pontos, cuja dicotomia está sempre presente, concentram os eventos mais importantes da narrativa, por isso, podem ser considerados como extratos que representam a obra numa forma abreviada, porque, além de comportarem o *elevado e inferior*, fazem referências a um passado mítico, na medida em que recorrem a metáforas para estabelecer o principio ficcional da

narrativa, isto é, o princípio criador, pois a narrativa que segue após a instauração da metáfora, embora carregue aparência histórica, não se classifica como tal, mas como narrativa de ficção.

No capítulo *O assalto*, o narrador relata a chegada das tropas no alto da Favela a 13 de julho, mas a investida só acontece em 18 de julho. O período que se estende entre as duas datas constitui-se em espaço de cura dos feridos e preparação para o grande combate. Entretanto, uma dúvida paira sobre as palavras do comandante da operação, no que diz respeito à certeza da vitória tão fortemente enfatizada para os soldados. Agora as palavras soam duvidosas, como um prenúncio de derrota: “se tiverdes constância, se ainda uma vez fordes os bravos de todos os tempos, Canudos estará em vosso poder amanhã; iremos descansar e a Pátria saberá agradecer os nossos sacrifícios”.(p. 378). O tom da narrativa, marcado pela incerteza de sucesso e por palavras que sugerem a morte, como *descansar* e *sacrifício* são suficientes para revelar o desgaste e o desânimo das tropas quanto ao assalto previsto para 18 de julho.

Mas a mobilização começa como trabalho de continuidade à descida das tropas rumo ao labirinto de Canudos. A trajetória é cuidadosamente narrada de modo a sugerir sempre uma descida infernal, como insinua o fragmento abaixo:

As colunas abalaram-se, no dia 18, ainda alta madrugada. Contramarchando à *direita* do acampamento, seguiram olhando em cheio para o levante, demandando o caminho de Jeremoabo, *descendo*. No fim de algum tempo, volveram à *esquerda*, *descendo sempre* em rumo certo a bordo do Vaza-Barris, *embaixo* (p. 380) (grifos nossos)

É sintomática a presença de posições que, do ponto de vista mitológico, têm relação com o céu e o inferno. O início da contramarcha, quando tudo ainda está sob uma certa euforia otimista, ocorre à *direita* do acampamento, porém, *descendo* ainda em plena *escuridão*, pois era *alta madrugada*. A *escuridão* aqui pode sugerir tanto o desconhecido como a presença do nefasto espelhado nas próprias condições das tropas, que já não dispunham mais de tanto entusiasmo. Passado algum tempo, à medida que se aproximam o ponto e o momento do confronto, certamente o já abalado otimismo tende a diminuir mais, enquanto as tensões aumentam e, assim, mudam de posição, se voltam à *esquerda*, *descendo sempre*, em *rumo certo* à borda do Vaza Barris, *embaixo*. A expressão *em rumo certo* confirma que durante a marcha não houve retorno, houve apenas alteração de rumo com relação ao lugar de origem, ou seja, com

relação ao acampamento em virtude do deslocamento das tropas, da direita para a esquerda, mas o destino era sempre o ínfero, a morte, cujo efeito se cristaliza no vocábulo *embaixo* (grifos nosso).

Mas a imagem sinistra do inferno não se configurava apenas geograficamente *embaixo*; ela também se materializa num cenário desolado que se estende vastamente pelos vales e encostas assolados pela seca e pela hostilidade da guerra como, nos mostra o narrador:

A terra despertava triste. As aves tinham abandonado, espavoridas, aqueles ares varridos havia quase um mês, de balas. A manhã surgia rutilante e muda. Desvendava-se, a pouco e pouco, a região silenciosa e deserta: cômoros despidos ou chapadas breves; caatingas decíduas, *pintando*, já em julho, em grades nódoas pardo-escuras, a revelarem o alastramento vagaroso da seca.(p.380) (grifo do autor).

Segundo o relato foi nesse cenário de desolação que por volta da sete horas da manhã de 18 de julho os exploradores receberam os primeiros tiros ao galgarem a barranca *esquerda* do rio (p.381). A região, como sempre, irregular, cada vez mais nos dá uma sensação de cenário de horror. Os morros escarpados, as depressões, a caatinga desprovida de folhas sob a caustificação de um sol que bebia as últimas gotas d'água dos rios e reservatórios, tudo construía uma paisagem que se assemelhava a uma treva cinzenta. O narrador afirma que o terreno próximo empolava-se num cerro, onde se viam, revestindo-o até ao *topo*, lembrando muros de pedras secas *derruídas*, irregulares entrincheiramentos de pedras (p.381) (grifos nossos).

A maneira como a narrativa é construída, por meio de imagens aterradoras e sinistras, nos leva a crer que não é somente a guerra que dá aos sertões o aspecto de trevas de fogo; a região, pela sua própria natureza desoladora, pela ignorância e miséria do povo que ali “transmigra”, já se constitui, de forma natural, em espaço infernal, assim, a descida das tropas, apenas completa o cenário de martírios, pondo em ebulição o caldeirão da discórdia através do fogo das armas. O objeto de destruição pelas armas das tropas seria Canudos que, para o governo, parecia fazer o papel do demônio num jogo irônico em que usava a própria religião para defender-se. Usava-a como a desafiar as tropas quando desaparecia numa depressão, ao mesmo tempo em que criava um efeito de intimidação às referidas tropas, ao fazer-lhes ver, pelos vértices das torres da igreja, duas cruzes ameaçadoras e altas.

Nesse sentido, o símbolo da igreja assume formas diversas. Às vezes aparece como figura oposta à sinagoga, cujos olhos, quase sempre vendados, indicam cegueira. A razão dessa cegueira, segundo Chevalier (1995, p. 500), “é explicada pelo hino *Laetabundus* que se costuma

recitar no Natal: Isaias cantou-o (o nascimento de Cristo), e embora a sinagoga o tenha na lembrança, nem por isso deixa de manter-se cega”. Mas no tocante a figura da igreja de Canudos vale a pena conferir, nas palavras do narrador:

O arraial, mil e quinhentos metros na frente, desaparecia numa depressão mais forte, lobrigando-se apenas, o olhar rasante pela crista dos cerros, o vértice das duas torres da igreja. Duas cruzes ameaçadoras e altas, recortando-se, nítidas, na claridade nascente... (p. 381).

A presença das cruzes ameaçadoras sugere uma certa ambigüidade, pois o efeito ameaçador tanto poderia ser proveniente de outros efeitos, ou seja, da formação religiosa das tropas, por exemplo, quanto do poder da igreja como instituição sagrada, que em passado remoto comandava as grandes cruzadas religiosas, no processo de colonização sob o manto desfarçado da evangelização, ou ainda, porque a imponência das torres poderia ser interpretada como o poder de fogo dos jagunços. Há ainda a considerar que a cruz, como símbolo sagrado representa o sacrifício, portanto, o perigo de morte seria iminente, principalmente em se tratando de momentos como aquele em que as tropas já haviam provado, por várias vezes, o sabor da derrota e agora, exaustas, viam-se confusas diante daquele símbolo que já não sabiam se sinalizava a morte ou a ressurreição. Para essas tropas, em circunstâncias de guerra, a única certeza era a de que naquele instante a cruz convertia-se em símbolo de intimidação, de espanto e de terror.

O momento crucial exigia a adoção de algumas providências; entretanto, o narrador as analisa como malfeitas, em virtude de ser uma manobra sob o olhar do adversário e sem base física essencial à tática. O narrador relata em longo trecho as medidas tomadas com relação à divisão das tropas em várias brigadas e suas posições no campo de batalha. Para comprovar suas observações críticas e ilustrar nossa análise, extraímos da obra, resumidamente, o seguinte trecho:

A linha ideada, (...) ia partir-se em planos verticais, segundo as cotas máximas dos cerros e o fundo das baixadas; (...) tal que tornasse o mais possível passageira uma situação de desequilíbrio e de fraqueza, forçadamente assumida por todas as unidades combatentes, no se desarticularem e darem o flanco ao inimigo até nova posição de combate – era impraticável (p. 381).

Segundo reflexões do próprio narrador, as medidas adotadas pelo comando das tropas não funcionaram a contento; várias brigadas acabaram frustradas em seus planos e outras

surpreendidas pelo inimigo, foram praticamente dizimadas sem, no entanto, responderem com um único disparo. O momento era o mais terrível, sacudido por descargas invisíveis seguidas de mortes, gritos de dor e pedidos de socorro. Batalhões inteiros foram arrasados, corpos espedaçados e lançados aos vales, enquanto outros rolavam pelas encostas. O espaço transformado em campo de batalha é a própria configuração do inferno que se materializa em ciclone de fogo. Para o narrador, este foi um momento de fuzilaria impenetrável, o adversário parecia receber proteção de entidades míticas e, assim, favorecido pelo conhecimento da região e pelo extraordinário vigor, dominara a situação desde os primeiros minutos do combate. O trecho abaixo nos dá uma idéia da gravidade do momento e do desespero das tropas diante a absoluta impossibilidade de revide:

Era impossível estirar-se a formatura dispersa debaixo de balas em semelhante local. As seções, as companhias, os batalhões, destacando-se para a direita, única banda apropriada aos alinhamentos, enfiavam num labirinto de sangas em torcicolo e a breve trechos sentiam-se perdidos, desorientados, iludidos, sem verem o resto dos companheiros, sem poderem distinguir sequer os toques discordes das cornetas.(...) As brigadas auxiliares, ao chegarem debaixo de uma fuzilaria estonteadora e deparando o tumulto, não podiam mais adaptar-se às linhas de um plano qualquer – articulando-se às que as tinham precedido (...) (p.382-3).

Mas ainda não era o desfecho final da batalha. Num trecho cuja construção literária é uma das mais raras, a sonoridade das palavras, num efeito onomatopaico, imita o som das tropas descendo as encostas em marcha apressada. Nesse trecho, o narrador relata a iminente ação de socorro dos companheiros àqueles confinados pelo cerco da artilharia adversária, sem, no entanto, se livrarem das constantes investidas do inimigo. A comprovação tanto da raridade literária como do efeito onomatopaico das tropas descendo a encosta encontra-se no recorte a seguir:

Dez batalhões despencaram, de mistura, pelos cerros abaixo. Atulharam as baixadas. Galgaram depois as ladeiras que as apertam. Coalharam o topo das colinas; e desceram-na de novo, ruidosamente, em tropel (...) num ondear de vagas humanas, revoltas desencadeadas estrepitosas, arrebetando nas encostas, espraiando-se nas planuras breves, acachando em tumulto nos declives, represando-se comprimidas nas quebradas...(p. 383).

Entretanto, os esforços não evitaram o desastre no momento agudo do combate. Daí por diante, o que se vê é o desespero de uma tropa arrasada, completamente exposta, dispersa,

desorientada e já dominada pelo poderio que se posicionava nas igrejas, cujo nível coincidia com a parte alta do arraial, dando-lhe posição privilegiada e estratégica. Ali, sobre todo o espaço, caíam impiedosamente o fogo da artilharia; era o inferno que se abria como um vale em fogo para sorver os desesperados. Nesse momento, o narrador descreve um dos trechos mais emocionantes da obra sobre o episódio, dando-nos uma idéia da violência do recontro.

O esforço na última investida das tropas foi impulsionado mais pelo fantasma da guerra que pela coragem. A custo tentavam enfileirar-se e avançar rumo ao reduto infernal; entretanto, não havia mais condição de continuidade; as tropas estavam arrasadas e sem comando, a maioria dos oficiais de patente havia morrido, outros, feridos, estavam fora de combate. Diz o narrador que os tiros rápidos e, sucessivos, como feitos por um homem único, bateram-nas, derrubando um a um, os que se organizavam em fila (p. 385). Por aí, deduzimos a ineficiência do comando que, em vez de dar suporte e segurança às tropas, colocava-as em posição de vulnerabilidade, entregando-as ao inimigo. Para completar a cena desastrosa, afirma ainda que “destes, muitos, por fim, estacaram atônitos pelo incompatível de um fuzilamento em plaine escampo e limpo, não havia a ondulação mais ligeira acobertando o adversário inexorável (p. 385). Consumava-se, portanto, o assalto de 18 de julho”, uma das mais sangrentas batalhas já narradas.

Mas toda a agitação do dia fora como incidente vulgar e esperado, não obstante a violência e desfavorabilidade do combate. As baixas foram significativas principalmente no tocante a comandantes e oficiais graduados. A essa altura, o narrador destaca instantes de coragem e heroísmo, quando articula cenas dignas de ações cinematográficas, como esta:

Numa escala ascendente, avultavam baixas de oficiais menos graduados e praças.(...) De alguns citavam-se, depois, os arrojados lances: Cunha Lima (...) ferido em pleno peito numa carga de lanceiros concentrara os últimos alentos no último arremesso da lança caindo, em cheio, sobre o inimigo, feito um dardo; Wanderley, que precipitando-se (sic) a galope pela encosta aspérrima da última colina, fora abatido ao mesmo tempo em que o cavalo, no topo da escarpa, rolando por ela abaixo em queda prodigiosa, de titã fulminado; e outros, baqueando todos, valentemente – entre vivas retumbante à Republica – haviam dado a refrega um traço singular de heroicidade antiga, revivendo o desprendimento doentio dos místicos líderes da média idade (p. 389)

A partir do fragmento acima poderíamos produzir uma longa análise, levando em conta a recorrência do narrador ao mito dos titãs para enfatizar “o traço singular de heroicidade antiga”, ou evocando as imagens da Idade Média para reviver o “desprendimento doentio dos

místicos”; mas, aqui, interessa-nos a estrutura do poder, visto que, de um lado, enaltece a República e de outro, o sonho de ressurreição da Monarquia, não pela evocação direta, mas pelo ideário incorporado à doutrina do Conselheiro. Vejamos como se expressa o narrador na cena:

A luta pela República, e contra os seus imaginários inimigos, era uma cruzada. Os modernos templários, se não envergaram a armadura debaixo do hábito e não levavam a cruz aberta nos copos da espada, combatiam com a mesma fé inamalgável. Os que daquele modo se abatiam à entrada de Canudos tinham todos, sem excetuar um único, colgada ao peito esquerdo, em medalha de bronze, a efígie do Marechal Floriano Peixoto e, morrendo, saudavam a sua memória – com o mesmo entusiasmo delirante, com a mesma dedicação incoercível e com a mesma aberração fanática, com que os jagunços bradavam pelo Bom Jesus misericordioso e milagreiro...(p. 389)

Pensado na obra como um todo, elaboramos o seguinte esquema:

MITO INSTITUCIONAL

MITO MESSIÂNICO

Poder.....Poder

Governo Federal.....Seita religiosa

(Presidente) (A. Conselheiro)

República.....Monarquia

Exército.....Jagunço

Guerra.....Embate sagrado

Inferno Canaã – a terra
da promessa

DemônioO Bom Jesus.

Os sertões, para existir como universo mítico, precisa mimetizar a existência do mundo natural, dando-nos a impressão de realidade concreta e isso acontece por meio da integração *terra* → *homem* → *luta* num processo mágico de construção. Mas que terra é essa que vai se figurativizar na idéia de sertões? Ou seja, que vai se revestir de sentidos cuja idéia é a representação dos sertões como se fosse um espaço natural? Essa terra é um espaço imaginário cujas peculiaridades lhe são próprias, como as elevações, as escarpas, os rios que serpenteiam as encostas; a flora composta de cactos e pequenos arbustos, árvores tortuosas e clima árido, além da presença constante do fenômeno da seca; enfim, um espaço que, pelas próprias características, se opõe a um outro espaço, também imaginário – o litoral, onde tudo é diferente.

É nessa terra de aparência hostil que se desenvolve, também com suas peculiaridades e em perfeita harmonia com ela, o homem sertanejo. É nela que, do ponto de vista do narrador, a síntese das diversas etnias toma forma humana na justa medida de convivência com o meio, em função de uma força determinista que condiciona os traços de um povo às condições do universo em que vive. As descrições que caracterizam o sertanejo como um indivíduo atípico, de aparência disforme, desgracioso, desengonçado, desajeitado e torto; (diferente do gaúcho, por exemplo, nos modos de andar e de montar) são formas coerentes de lhe dar sentido e identidade. A pobreza, a ignorância, o misticismo, os costumes, a forma de liderança e a estrutura de poder são manifestações do universo imaginário de *Os sertões*, como seria em qualquer universo imaginário.

Por fim, a luta que se configura no confronto entre o sertanejo e o homem do litoral, cujas características são pertinentes a um outro espaço imaginário de existência indispensável para a fundamentação artística da obra. Se por ventura há luta entre os sertanejos, o discurso de *Os sertões* não conta, o que ocorre é uma luta entre duas estruturas de poder, uma oficial em nome da República, outra em nome de uma utopia, a promessa do paraíso terrestre, “a terra da promessa – Canaã sagrada, que o Bom Jesus isolara do resto do mundo por uma cintura de serras...” (Cunha, 2000, p. 157). Mas, enquanto o sonho é esmagado pela fúria do inimigo, o evento ganha ares de vitória narrados na última cena do livro:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.(p. 514).

3.4. Uma viagem às trevas pelo imaginário da cegueira

Para tratar do mundo das trevas, recorreremos ao simbolismo das imagens demoníacas conforme teorização de Frye em *Anatomia da Crítica* (1973, p. 148), visto que elas sugerem uma estreita afinidade com um lugar abominável onde reinam a discórdia, “o mundo do pesadelo do bode expiatório, do cativo, dor e confusão”. As trevas se caracterizam como representação do mundo caótico e informe que precede a própria existência humana. No caso em estudo, o mundo desestabilizado, um verdadeiro inferno, por conta da perda da visão, não é o mundo pós-morte, evidentemente, como durante séculos o cristianismo tentou impor à humanidade, mas o mundo imaginário povoado de perversões, de ruínas e de imagens torturantes; é o mundo monstruoso da insensatez. É o mundo composto de imagens ameaçadoras, constituídas pelos poderes brutais que provocam a ruína humana, pela destruição psíquica ou espiritual.

Mas as imagens estudadas pelo teórico canadense, mesmo aquelas pertencentes ao mito não deslocado, não são estanques, porque se ampliam no processo de construção dos eventos narrativos; por isso, são elevadas à condição de arte. É assim que vemos tanto em *Os sertões* quanto em *Ensaio sobre a cegueira*, mas ao dedicarmos atenção a essas imagens, notamos que, em algumas situações, elas têm um sentido ambíguo, possibilitando a leitura em dois planos, ou seja, tanto podem ser lidas de um ponto de vista apocalíptico como numa perspectiva puramente infernal. Nesse sentido, as imagens que constituem *Os sertões* têm uma flexibilidade maior, por isso, podemos verificar nelas a possibilidade de construção dos dois mundos, conforme já demonstramos no capítulo II, enquanto em *Ensaio sobre a cegueira*, elas se limitam à construção do “mundo que o desejo rejeita” (Frye, 1973, p. 148).

Para deixar mais evidente essa posição, é preciso que observemos que em *Os sertões* não há uma proposta de guerra, mas a idéia de construção de um universo mítico análogo à construção do mundo real, que, no entanto, abriga a utopia de um *paraíso terrestre*. Essa idéia constitui um paradoxo na medida em que os pressupostos científicos, como dispositivos de análise dos fatos históricos, acabam sendo as bases da ficção, admitindo a incorporação de mitos, lendas e religião. O núcleo desencadeador da catástrofe, segundo Euclides da Cunha, é o lendário Antônio Conselheiro, líder religioso e fundador do arraial de Canudos, povoado que acaba se convertendo

em sorvedouro de almas em dois sentidos: de um lado, porque se transforma em “cidade sagrada”, centro de atração de peregrinos de todos os recantos do sertão, de outro, porque desencadeia o ódio do inimigo e torna-se alvo dos bombardeios, onde o fervor das orações transformara-se em clamor de almas perdidas no inferno da guerra.

Ensaio sobre a cegueira não permite essa duplicidade de leituras porque não está no nível da história romanesca nem da epopéia, mas, curiosamente, o elemento detonador de sua criação, por conseguinte da cegueira, é um sinal luminoso. Tudo acontece a partir dele e marca de forma definitiva o tom irônico de Saramago que, de uma forma alegórica, põe em questão a concepção de mundo contemporâneo com toda sua tecnologia e modernidade. A construção da obra se desenvolve por meio de imagens que sugerem exatamente um mundo não desejado, ou seja, o mundo em que são extintos os limites e as definições das coisas e objetos que dão sustentação à vivência humana. Há um princípio caótico que desestrutura o cosmo organizado onde a vida seguia seu ritmo normal; é a epifania de um outro mundo posto em situação inversa, como se o globo girasse em sentido oposto; tudo perde a firmeza, a dimensão e a referência.

O mundo proposto em *Ensaio sobre a cegueira* tem, no momento epifânico, uma tonalidade escatológica na medida em que um suposto mundo organizado entra em desordem, dando origem ao mundo da cegueira. É como se fechasse um ciclo na história, produzindo um efeito catastrófico. Isso nos remete à interpretação de Frye, quando lê o mito em sua estrutura circular sincronizado com o dia, o ano e a vida humana. Analogicamente, a perda da visão equipara-se, em princípio, à fase do crepúsculo, do outono e da morte, configurado simbolicamente no mito da queda e do isolamento do herói, cujo arquétipo é o da tragédia; depois, avança para a fase das trevas, inverno e dissolução, onde os mitos são os do dilúvio e o retorno do caos, cujas raízes arquetípicas estão na sátira e na ironia.

Nessa perspectiva, todas as imagens pertencentes ao mundo visual perdem suas dimensões físicas, passando a serem percebidas por meio de outros sentidos, desestruturando, portanto, o mundo materializado pela visão. Nesse particular, Fernando Pessoa, com quem Saramago mantém constante diálogo, coloca com muita propriedade a importância da visão ao afirmar poeticamente que “pensar é estar doente dos olhos”. Assim, a privação desse sentido (naturalmente uma doença) leva todos os acometidos a pensarem uma nova forma de viver, e é exatamente essa nova maneira de viver que constitui um mundo diferente do mundo dos que vêm. Entretanto, o mundo da cegueira é tenebroso; sejam trevas brancas ou escuras, ambas são

povoadas por imagens do mundo exterior que, mesmo assimiladas por outros sentidos, são processadas pelo pensamento, já que a visão não as pode delimitar.

Na verdade, são essas imagens nefastas que se organizam no plano das artes e simulam o inferno existencial do homem numa relação paródica com a vida real. Nesse caso, a obra se edifica a partir de uma relação de oposição entre o desejável e o indesejável e cria, no mundo estético, o efeito de realidade por meio de um procedimento imitativo cujo tom irônico acaba fortalecendo o exercício da paródia, onde o herói não é exatamente herói, nem anti-herói no conceito tradicional da teoria, porque sua existência situa-se abaixo das condições humanas. Isso é evidente em *Ensaio sobre a cegueira* na medida em que as personagens que o povoam estão no mesmo nível de inferioridade e, como se trata de uma ficção irônica, o narrador geralmente adota a técnica de intrusão disfarçada, porque utiliza uma certa censura e finge não saber a razão das coisas, exatamente, para construir o efeito irônico.

A aparência de neutralidade e a supressão de todos os julgamentos morais implícitos nos episódios são fundamentais na articulação deste método. Segundo Frye (1973, p. 46), a compaixão e o medo não se suscitam na arte irônica, mas se refletem da arte para o leitor. Assim, o aporte irônico que se impregna na narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* nos parece ser simplesmente estratégia do artista para a construção de uma forma literária capaz de contemplar uma certa marginalidade e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para a moderna forma de alienação que envolve o homem contemporâneo, ou seja, para um paradoxo que se instaura com o avanço científico e tecnológico, porque, se por um lado, sugere liberdade e conforto, por outro, o escraviza e desumaniza. O fragmento abaixo nos dá uma idéia de como a ciência e a tecnologia nos controlam a vida, nos irritam e nos embrutecem:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passarela de peões, surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua, pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, (...). Os automobilistas impacientes com o pé no pedal da embraiagem mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata {Saramago, 1995, p. 11}.

Assim, José Saramago inicia o seu livro *Ensaio sobre a cegueira* dando-nos uma idéia do pânico que se instaura na cidade a partir do instante em que um motorista de repente não consegue arrancar. Os outros motoristas imaginam que aconteceram problemas mecânicos,

elétricos ou simplesmente acabara o combustível e o automóvel avariado não consegue avançar. Entretanto, isso não se confirma; o que a princípio parecia um problema simples acaba transformando-se num caos, com o barulho de buzinas e reclamações. Surge uma avalanche de homens furiosos que saem de seus veículos dispostos a empurrarem o entrave para onde não obstruísse o trânsito, mas se surpreendem com a declaração do homem: “estou cego”. É o inferno que lhe penetra pelos olhos e não tardará a afetar a outras pessoas na cidade, independentemente de sexo, idade, classe social e nível cultural.

Ocorre nesse momento o ritual de nascimento de uma outra esfera do mundo; a partir de então, instaura-se uma outra forma de vida para os habitantes dessa cidade-mundo, uma nova maneira de percepção da vida, porém abaixo de qualquer condição humana, pois o que vemos no primeiro capítulo da obra são momentos de turbulência, o mundo visual é violentamente arrancado da retina do motorista para dar lugar a uma escuridão branca a qual reinará, daí por diante, em toda a cidade. É o nascimento do mundo mítico, mas como no universo todo nascimento pressupõe morte, nesse, o momento epifânico é marcado pela negação do visível e caracteriza a morte de toda a esperança de liberdade e autonomia do homem. Metaforicamente, é como se fosse o próprio nascer do homem; o momento em que ele é expulso do útero materno e se depara com um mundo em outras dimensões, cheio de obstáculos, os quais ele terá que enfrentar além de adaptar-se ao novo espaço para poder viver nele.

O motorista, a partir de então, privado do direito de ver, passará a enfrentar situações que jamais imaginara; ou seja, do ponto de vista do mundo narrado, o personagem mergulha no *universo irônico* primeiro porque a cegueira não se caracteriza como um estado físico, mas como um estado mental, depois porque o ponto central da narrativa se fundamenta na ambigüidade, visto que, esse modo de ficção, como os demais, instaura duas esferas: uma mítica e outra racional, que, por sua vez, conflituam-se por serem forças opostas que se articulam em sentidos diferentes, porém, dentro do mesmo universo ficcional. Assim, temos de um lado, a suspeita de uma moléstia contagiosa cujas causas ainda não foram identificadas, mas supõe-se que as autoridades sanitárias estejam empenhadas em diagnosticá-las, de outro lado, temos uma cegueira branca, indolor, sem sintomas aparentes e sem um quadro clínico definido, uma doença misteriosa, visto que a ciência ainda não foi capaz de identificar suas causas.

Na verdade, tudo parece um paradoxo na medida em que há uma estrutura tecnológica que envolve a cidade, inclusive com a presença de médicos e de órgãos do governo

que, embora tenham optado pelo confinamento dos pacientes, numa determinada fase lutam inutilmente, através da ciência, na busca de identificação do mal, adotando, portanto, uma postura de cunho racional. Entretanto, as decisões tomadas no sentido de se controlar a expansão do mal se reportam à tradicional crença da quarentena, “herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver” (p. 45). A última expressão da citação, “até ver”, tem uma relação direta com o caso específico da cegueira, uma vez que o próprio narrador fala do emprego de “palavras intencionais pelo tom, mas sibilinas por falta de outras” mais adequadas.

A explicação do termo *quarentena* dada pelo narrador não se afasta da definição dicionarizada por Silveira Bueno (s.d. p. 931) quando registra que o vocábulo se refere ao “espaço de tempo que os passageiros procedentes de região em que há doenças contagiosas são obrigados à incomunicabilidade, a bordo dos navios ou do lazareto”. Entretanto, a expressão merece atenção porque nos remete ao pensamento mítico-religioso instância na qual seu uso é corrente na simbologia judaico-cristã, referindo-se a sofrimento, peregrinação, confinamento e purificação: quarenta anos durara a peregrinação dos filhos de Israel liderados por Moisés em busca da terra prometida; foi também um tempo de purificação e de experiência na presença do Senhor.

A saída do povo eleito coincide com a ordenação da páscoa, que compreende na liturgia cristã, os quarenta dias da *quaresma* a contar da quarta-feira de cinzas até a quinta-feira santa, quando a igreja convoca os fiéis a se prepararem para a páscoa, através da conversão; de quarenta dias fora o confinamento de Noé e sua família na arca por ocasião do dilúvio universal, até que as águas baixassem e ele pudesse repovoar o mundo com todas as espécies advindas do confinamento imposto pelo dilúvio; de quarenta dias no deserto, em jejum e orações fora o período preparatório de Jesus logo após o batismo e antes de iniciar as pregações. Durante esse retiro ele foi submetido às primeiras provações, inclusive, às tentações do demônio. De modo que a expressão *quarentena* tem um emprego simbólico bastante abrangente, além de uma significação indefinida no que se refere ao tempo, ou seja, tanto pode significar o tempo de pequeno resguardo quanto um tempo infinito, conforme se pode observar nas manifestações do personagem que incorpora a figura do ministro: “tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá” (1995, p. 45-6).

Mas o acontecimento inesperado deixa todos perplexos, enquanto a vítima, em estado de desespero, se comporta como um louco. “As pálpebras arregaladas, a pele crispada da

cara, as sobrancelhas de repente revoltas, tudo isso, qualquer o pode verificar, é que se decompôs pela angústia” (p. 12). Para ele, as imagens do mundo são disformes e contrastantes com os valores da simbologia cristã; a infinitude branca não se correlaciona com a paz imensurável propalada nos princípios do cristianismo. Ou ainda pior, o mundo das formas e das cores foi-lhe violentamente arrancado dos olhos, deixando-lhe apenas uma grande cicatriz: uma imensidão branca semelhante a um mar de leite. É o inferno que se instaura em sua vida.

O incidente mutilara-o: perdera toda performance e equilíbrio, tornara-se um inválido nas mãos dos outros a gritar desesperadamente “estou cego, estou cego”, enquanto o ajudavam a sair do automóvel. “As lágrimas rompiam, deixando mais brilhantes aqueles olhos que ele dizia estarem mortos, mas que insistia em guardar ou pelo menos reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo” (p. 12). A cegueira, pelas circunstâncias em que aconteceu, poderia até se supor reveladora e conter a chave para se compreender o mundo que se denuncia. Mas é preciso entender que, antes de tudo, ela encerra muito mais um mistério que uma revelação, porque, em sentido genérico, a visão revela o mundo enquanto portador de um enigma que pode ser a própria cegueira ou a visão que não temos do desconhecido, o que se transforma em medo ou no desespero do não saber, portanto, de não ver.

A cegueira em questão surpreende, não apenas pela perda da visão, mas pelas circunstâncias como acontece, por fugir ao aspecto convencional e se destacar como uma espécie de tortura mental – uma cegueira branca -, o que a torna enigmática e estranha. A cegueira é escuridão; por que, então, agora, seria branca e sem nenhum sintoma aparente da cegueira tradicional? O narrador levanta um longo questionamento a respeito do tipo de cegueira, a ponto de desviar o foco da discussão da visão propriamente dita para a maneira exótica como ela se manifesta. Entretanto, como se trata de uma ficção, sabemos que é uma cegueira simbólica que pode nos remeter a um período de opressão e de cerceamento dos direitos dos cidadãos.

Embora a obra não faça referência direta a uma ditadura declarada, talvez, por isso uma “cegueira branca”, sabe-se que o estilo no qual se inscreve o autor possibilita revisitar o passado por meio de uma escrita que, embora carregue o ardor da tragicidade, se comporta como irônica e bem humorada. Linhares Filho (1999, p. 171) aponta algumas pistas da “nova literatura”, as quais seriam seguidas pelo escritor em questão, para produzir um efeito ficcional capaz de atenuar os efeitos reais do referente, dando-nos a impressão de que a obra seria totalmente inventiva. Entre essas pistas estariam: a presença do fantástico como uma possível influência da

divulgação mundial do realismo-mágico hispano-americano; o chamado discurso sobre o corpo, isto é, o erótico, consequência da extinção da censura; aspectos do romance psicológico, revelando grande experiência humana do narrador, aspectos do *nouveau roman* em virtude de uma escrita caótica que se desenvolve em detrimento de algumas regras da escritura.

Não se pode negar que boa parte dessas características está em *Ensaio sobre a cegueira*, mas o estilo de Saramago busca algo muito importante que é a problematização da história, não necessariamente a história como um registro de fatos isolados, mas a história que leva em conta o homem com suas crises existenciais e ontológicas sejam elas provenientes de regimes políticos, sejam provenientes da própria natureza humana. A discussão, geralmente, é feita por meio de gestos especiais de narrar; para isso, o narrador põe em evidência a intertextualidade, a paródia, a colagem, o questionamento da religião e de outros sistemas que criam e estabelecem a relação de poder; desse modo, desloca o discurso do plano individual para o coletivo, enquanto valoriza o efeito irônico. A intenção de denunciar os excessos de um poder autoritário é visível na obra, quando o narrador se refere às instituições que representam o estado como: de um lado, o Ministério da Saúde que, através de uma comissão, mandou recolher a um manicômio todos os cegos e um certo número de presumíveis contagiados, de outro, o exército que, ao se encarregar da severa guarnição, não hesitava em reprimir os cegos, inclusive com fuzilamentos em massa.

Nessa perspectiva, a obra tem um aspecto de rebeldia no que diz respeito à imposição de uma certa ordem positivista; todos os valores institucionais, políticos, religiosos ou morais, são duramente criticados por meio de um discurso que desestabiliza os tais valores expondo seu lado perverso a ponto de dizer, por meio da alegoria, que obedecer a esses preceitos preestabelecidos é também uma forma de cegueira desta feita, uma “cegueira branca”, sem sintomas aparentes, porque não é declarada, nem é privilégio de uma minoria, mas está em todos que não percebem a selvageria do sistema e não vêem o lixo humano que se acumula nas periferias do mundo com o avanço desenfreado do progresso. Na verdade, esse tipo de cegueira é um novo paradigma na história da humanidade.

3.4.1. A cegueira branca: um novo paradigma

A partir daquele episódio na rua, o desespero toma conta dos homens e o caos se instaura no mundo, a princípio representado por um único homem que, neste instante, é apenas a primeira vítima de uma esquisita forma de cegueira que, em breve, transformar-se-á numa epidemia a qual afetará toda a cidade. Para ele, o mundo inteiro se unifica numa brancura sinistra onde nada mais é visto. A estranha forma de cegueira rompe bruscamente o paradigma convencional da cegueira escura, da ausência absoluta da luz, qualificada como “treva negra” e, em que pese o branco ser considerado a mistura das cores, nesse estado absoluto não permite a diferenciação entre cores, dando-nos a impressão de um mundo completamente informe e desconhecido, contrastando com a cegueira tradicional, como se pode observar no trecho a seguir:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco, Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisa de nervos, os nervos são o diabo (Saramago, 1995 , p. 13}.

As palavras transcritas acima comprovam a relação paradigmática que se estabelece a partir de então. As observações feitas pelo até então companheiro que o auxilia, e que ainda não foi acometido pelo mal, discordam do tipo de cegueira descrito pelo cego em questão: “dizem que a cegueira é negra”, afirmativa imediatamente contestada pelo acometido que, no desespero da perda da visão, retruca bruscamente: “pois eu vejo tudo branco”. De certa forma, o tipo de cegueira apresentado em *Ensaio sobre a cegueira*, dada a sua estranheza em relação à cegueira tradicional, parece uma maneira proposital de o narrador satirizar os meios pelos quais o clero, principalmente, considerava a cegueira nos idos da Idade Média. Para a igreja, a luz que permitia ao homem enxergar o mundo em sua plenitude era a religião; fora dela o homem estaria mergulhado nas trevas, na escuridão infernal.

Em oposição a tal idéia, o romancista coloca outra cegueira, que desloca o mundo do eixo da religião para o do conhecimento científico, o que se converte em ironia, porque nem a tecnologia nem o conhecimento do “médico dos olhos” são suficientes para desvendar as causas do mal e, pior ainda, nem ele mesmo se livra da epidemia. Assim, enquanto se apostava na ciência, imaginando entender as coisas com clareza, a cegueira continuava como um desafio cuja evolução a humanidade acompanhava perplexa. Enquanto na Idade Média ela era a ausência da luz divina,

no alvorecer do terceiro milênio é um obstáculo que se impõe, ora como uma barreira para o desconhecido, ora como uma venda autoritária que censura a criatividade.

Mergulhar num mar de leite é descer ao inferno branco ou inferno frio, se quisermos fazer alusão a expressões como “guerra fria”, cujo efeito semântico também está relacionado às imagens infernais. É transpor a fronteira de mundos opostos, mas a transposição leva o homem a uma outra forma de viver. A cegueira branca é, talvez, o abrir os olhos para outra face do mundo, como fez Dante ao descer ao inferno em companhia de Virgílio, para ampliar a sabedoria. A exemplo disso, Flávio Aguiar (1999, p.318), ao analisar um trecho do *Inferno* de Dante, refere-se a um “anel de saber” que não se abria senão diante da Infinita Sabedoria, aquela de Deus. Mas essa Sabedoria se fez cegueira na medida em que a luz da eternidade se desfez pelas luzes da História, no chamado século das Luzes; assim, impõe-se “a perspectiva de que qualquer fechamento deste saber é uma ilusão: o anel se abre sobre o silêncio, o espaço enigmático do outro, sob cujo olhar, o nosso próprio olhar-espaco se faz enigma, possibilidade/probabilidade de uma nova identidade”.

Na verdade, esse anel do saber é, no horizonte da linguagem, uma fonte de imagens, um espaço onde repousam estratos cosmogônicos que guardam o pulsar da imaginação criadora. Do confronto desse anel do saber, que envolve o conhecimento consciente, com as diversas manifestações da natureza, nascem o ritual e o mito, organizando a tradição que, aos poucos, irá constituir a história de um povo. À medida que este confronto se materializa verbalmente e passa a ser mediado por um conhecimento organizado a partir de uma consciência artística, forma-se um corpo literário que se superpõe ao mundo do mito, mas conserva dele residualmente, a força de fonte original do saber. É nessa perspectiva que as obras de arte, principalmente as literárias, se edificam.

Saramago revisita este anel do saber, em busca das imagens que lhe possibilitem construir artisticamente um universo onde tudo se constitua trágico. A narrativa tem um ritmo de tragicidade que aumenta de intensidade a cada instante; a desgraça acelera-se progressivamente na medida em que a epidemia se estende e os problemas se avolumam. O fechamento do sinal de trânsito na rua parece ter se convertido no portal do inferno que se escancarou ao mundo para escurecê-lo brancamente. A partir de então, a caminhada tornou-se labiríntica, em espaço nebuloso e disforme, sem rumo e sem lugar determinado. É um momento que nos lembra José, “sem parede nua para se encostar”. O mar de leite afoga o olhar daquelas criaturas, enquanto seus “passos tímidos”, “sem saber para onde”, pisam o solo movediço do desespero. Os episódios do romance

constituem uma trajetória de indecisão em que cada passagem parece representar um círculo do Inferno dantesco com todo seu requinte de violência, que a ausência da visão representa.

Mas o principal objetivo de *Ensaio sobre a cegueira* é mostrar que o sentido da visão tem uma importância que vai além de suas fronteiras, por isso, às vezes, “vê-se o barulho dos outros”, mas não se ouve a si mesmo, “vê-se a tristeza alheia”, mas não se sente dó de ninguém, “vê-se a doçura de algumas pessoas”, mas não se degusta a amargura de outras. A pequena amostra serve apenas para lembrar que o sentido da visão não se restringe a si mesmo, ele invade os demais sentidos, levando consigo a noção de forma das coisas concretas, além de materializar, em formas, as imagens abstratas provenientes das sensações de outros sentidos, porque o olhar tem a capacidade de reter as imagens do mundo, que se convertem em realidade, embora, na concepção platônica, essa realidade não passe de uma ilusão, porque, conforme aquele filósofo, o que vemos são apenas as sombras da realidade que formam o mundo das aparências.

Na verdade, sem a visão, os personagens perdem a noção do mundo concreto, a noção das formas, os limites das coisas visíveis e também a possibilidade de estabelecer limites para as coisas invisíveis. Perdem a estabilidade das relações materiais, perdem a dinâmica do movimento; por isso, não têm a sensação da beleza física, não vêem a arte, não possuem a dimensão das coisas, das pessoas e do mundo que os circunda. Sem a noção de limites e da dimensão das coisas, tudo se apresenta violento, desmedido, monstruoso, porque é monstruoso e violento o mundo das trevas; assim, a proposta de Saramago, enquanto chama a atenção para a importância de se ter olhos, ao mesmo tempo dá ênfase a um mundo invisível, encoberto por uma crosta branca a que o primeiro cego chamou de “treva branca”.

O mais impressionante no narrador saramaguiano é a maneira como ele se articula, resgatando a noção ritualística de passagem, desmitificando o princípio fundador das coisas e do universo, para estabelecer a criação de um mundo caótico em que sua própria estrutura prenuncia, em oposição ao mundo sagrado, a ausência de limites e de nomes, além da indefinição do espaço, pois como nos lembra Calbucci (1999, p. 88), essa técnica cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. O mundo ficcional que se constrói a partir de *Ensaio sobre a cegueira* também não oferece referências precisas quanto ao espaço onde se dão os acontecimentos, tudo se passa numa cidade que, dado o despojamento artístico presente na narrativa, sugere a representação do mundo moderno. No transcurso do romance, algumas alusões a ruas, logradouros, parques e outros

espaços públicos são feitas, de forma a não descaracterizar a indefinição do espaço urbano nem estabelecer pontos que permitam uma possível identificação e localização da cidade, porque se assim o fizesse, não permitiria a sua alegorização, pois, se a entendemos como cidade-mundo, não é preciso dizer onde fica situada.

A epidemia contamina toda a população da cidade, exceto a mulher do médico.. Ela é, simbolicamente, a única luz definida que perpassa aquele mundo opaco e leitoso, cumprindo o doloroso papel de guia de uma legião de cegos. É a ela que cabe o peso da responsabilidade de conduzir os cegos, durante toda aquela situação triste, humilhante e infernal, se não a bom termo, pelo menos dentro do possível. “Responsabilidade”: palavra extremamente significativa que concentra o espírito do romance, quando, numa determinada passagem, o narrador fala da “responsabilidade de se ter olhos quando os outros os perderam” (p. 241). O enunciado expressa, implicitamente, a intenção de fazer o leitor perceber a força da metáfora que se consubstancia na onda de cegueira, que figurativiza a massificação, a perda de identidade e a individualidade, algo muito comum em nossa contemporaneidade (Calbucci, 1999, p. 89).

Cabem ainda algumas reflexões sobre o único símbolo carregado de luminosidade naquele meio nefasto. Luminosidade na plurissignificação do termo, a mulher do médico que, por ser mulher, já carrega consigo o privilégio de ser mãe, de dar a luz, de fazer nascer. Todos recorrem a ela nos momentos de necessidades mais cruciais porque ela é a única que os guia, a única que vê, a única luz que se movimenta naquele mundo de trevas. Se pensarmos no *Inferno* de Dante, ela tem uma dupla imagem: de um lado, se equipara a Virgílio, que serviu de guia ao poeta, não numa visão física, evidentemente, mas no plano da inspiração, onde a imagem de Virgílio se transfigura na própria musa do poeta. De outro lado, ela seria o próprio poeta que desceu ao inferno em vida, para conhecer a morte do mundo materialmente visível e, como Dante, também sofrera agressões, desrespeitos e humilhações, mas venceu a cegueira, tornando-se a única testemunha literalmente ocular do mundo das trevas.

De modo que, por mais que tentemos entender a cegueira, dificilmente conseguiremos imaginar a dimensão do desespero daqueles que perderam a visão, uma vez que o sentido dela, como já nos referimos acima, extrapola seus próprios limites. Talvez por isso, Aduino Novais (1998, p. 9) tenha concluído que o olhar exige mais do que o que lhe é dado; assim, o indizível se poetiza no lado oculto da visão para estimular o sensível adormecido no corpo e revitalizar a função de prolongamento da matéria, nesse caso, prolongamento da visão,

porque na falta dela, os outros sentidos também passarão a ver. O olhar alcança o homem delimitado e configurado numa ilusão de real, mas a ausência da visão faz cessar o direito à contemplação das figuras e nem mais a ilusão de real se materializa em formas.

O mundo ausente das formas é tenebroso, mas o grande impasse se constitui também numa outra forma de ausência, que é a falta de sintomas e caracteres que possam levar os médicos à identificação da doença; assim, o médico sofre os danos da cegueira por antecipação, na medida em que não consegue achar caminhos que o levem às causas do mal. Sua situação como profissional torna-se dramática: a partir do aparecimento da epidemia, ele se desespera em busca de sinais que evidenciem um diagnóstico, como se pode verificar no recorte em que ele se interroga, após haver consultado toda a bibliografia que se encontra a sua disposição e trata de assuntos pertinentes às moléstias da visão:

Noite dentro, afastou os livros que tivera a consultar, esfregou os olhos fatigados e reclinou-se na cadeira. Nesse momento a alternativa apresentava-se-lhe com toda a clareza. Se o caso fosse de agnosia, o paciente estaria vendo agora o que sempre tinha visto, isto é, não teria ocorrido nele qualquer acuidade visual, simplesmente o cérebro ter-se-ia tornado incapaz de reconhecer uma cadeira onde estivesse uma cadeira, quer dizer, continuaria a reagir corretamente aos estímulos luminosos encaminhados pelo nervo óptico, mas, para usar uns termos comuns, ao alcance de gente pouco informada, teria perdido a capacidade de saber que sabia e, mais ainda, de dizê-lo. Quanto à amaurose, aí, nenhuma dúvida. Para que efetivamente o caso fosse esse, o paciente teria de ver tudo negro, ressaltando-se, já se sabe, o uso de tal verbo, ver, quando de trevas absoluta se tratava. O cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos aberto num mar de leite. (p. 29-0).

Diante do drama do médico em busca de uma alternativa que o leve a compreender as origens da doença, o que se pode deduzir é que há outras modalidades de cegueira que não apenas a cegueira física ou propriamente o cerceamento da visão. Há a cegueira do não saber, a ausência de visão no olhar da mente, o olhar da imaginação que, a partir de uma determinada hipótese, caminha em direção a um ponto de investigação. O pensamento renascentista chegou a classificar os olhos da mente como as “janelas da alma”, para dizer que eles seriam capazes de revelar a índole de seu possuidor. Quanto aos olhos físicos a consciência daquela época, em que pesem alguns avanços, considerava-os susceptíveis às tentações, visto serem prolongamentos da matéria cuja origem brotara do pecado. Mas o narrador segue um ponto de vista hegeliano, portanto, age ceticamente enquanto desaprova as afirmações

renascentistas atravessadas por um cristianismo de características ainda medievais e puritanas, que considera os olhos do corpo como fonte do pecado, cuja origem está sempre atrelada às práticas sexuais.

Para o narrador, o argumento medieval é desprovido de sustentação, de um lado, porque se fundamenta num sistema religioso que enfatiza os olhos da alma em detrimento dos olhos do corpo, de outro, porque, além da visão, nós temos outros sentidos, inclusive a imaginação, para excitar os desejos sexuais, como aconteceu com o ladrão do carro, ao pensar na mulher do médico quando ela o levava ao banheiro: “O pensamento, pelo segundo sentido implícito, provocou-lhe uma pequena erecção que o surpreendeu, como se o facto de estar cego devesse ter tido como conseqüência a perda ou a diminuição do desejo sexual” (p. 56) Para desqualificar o pensamento medieval e sustentar sua tese, de que os desejos sexuais não dependem exclusivamente da visão, mas de outros sentidos, o narrador constrói situações, ao longo da narrativa, que colocam a temática em evidência, inclusive, construindo cenas onde a violência e a promiscuidade se sobrepõem às práticas sexuais propriamente ditas, mas no que diz respeito a questão específica dos sentidos vale, aqui, exemplificar por meio do seguinte extrato:

Colocado atrás da rapariga de óculos escuros, o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da erecção recente decidiu-se usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra directa e sem cerimônia, apalpando-lhe o seio (p. 56-7).

O trecho transcrito não só ilustra com muita eficácia a situação em questionamento, como comprova que o desejo sexual não depende exclusivamente da visão. Estimulantes afrodisíacos podem influenciar outros sentidos, como o olfato, por exemplo, e despertar tal entusiasmo; por outro lado, o tato que não se resume apenas às mãos propriamente, mas a outras partes do corpo, as zonas sensíveis, como as demonstradas na citação e, nesse caso, o sentido evolui, passando de simplesmente tato para contato, como no procedimento do personagem - o ladrão na cena descrita que, inclusive, sugere do comportamento uma prática reprovável.

Diante o exposto, o que fica evidente no discurso é que *Ensaio sobre a cegueira* situa-se num universo inferior ao plano da sociedade humana; por isso, instaura um mundo que se opõe ao mundo das realizações humanas. As imagens constitutivas desse universo têm uma conotação mórbida, sinistra, equiparando-se àquelas que Frye apresenta, quando descreve o complexo infernal do ponto de vista de uma *Teoria dos mitos*. O mundo que se vislumbra a partir da obra em estudo é amplamente ameaçador, onde forças estranhas provocam, além do fenômeno da cegueira,

a discórdia, a fome, a imundície, a promiscuidade e a morte, características que estigmatizam uma sociedade, deixando-a mergulhada no submundo da miséria. É o mundo infernal que povoa a existência humana.

As práticas sexuais, os jogos de sedução e o erotismo, em *Ensaio sobre a cegueira*, constituem cenas deprimentes, porém, impecavelmente bem narradas de modo a reproduzir na ficção, evidentemente, com maestria e perfeição, o estado de promiscuidade que domina o mundo marginal e concupiscente. As relações eróticas que se realizam com os personagens que protagonizam o espetáculo infernal no mundo da cegueira são sempre violentas e destruidoras, enquanto se constituem em atentados contra a moralidade não apenas do mundo paradisíaco, mas do mundo humano. No mundo infernal, do ponto de vista teórico, as relações são, simbolicamente, representadas pelas figuras da bruxa, da sereia ou de uma mulher tentadora. Na obra em estudo, a rapariga dos óculos escuros é a que mais se ajusta a esse simbolismo, em função de sua juventude, sua beleza e até da profissão (garota de programa). Na citação acima, a expressão “o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela...” demonstra o poder de sedução que emanava da jovem, razão pela qual ela encarna simbolicamente o papel com maior perfeição que os demais personagens. Por isso, percebemos que todo cenário da obra se edifica por meio de imagens que sugerem o mundo de obscuridade, não apenas por conta da cegueira, mas porque as situações, envolvendo comportamento e profissões de alguns personagens, revelam atitudes que, certamente, contribuirão na formação do drama dos referidos personagens.

3.4.2. O drama dos personagens em meio às trevas

O drama dos personagens, obviamente, constitui-se em função da perda da visão, mas não é senão a ausência das imagens do mundo físico ou a distorção delas que leva os personagens ao estado de tortura mental, de insônia e de desespero. O narrador muitas vezes assume o “eu” do outro, para entrar na intimidade das personagens a fim de experimentar e demonstrar para o leitor o quanto é desconfortável viver tal situação. A incerteza com relação à visão se vai tê-la ou não nos momentos seguintes, é outra forma de tormento que leva os personagens a uma espécie de delírio noturno em que os olhos hesitam em se abrir por medo de não verem; assim, preferem mantê-los fechados guardando os mistérios ambíguos da luz do dia e do mar de leite, como podemos verificar no trecho seguinte.

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. Através das pálpebras fechadas, quando por várias vezes acordou durante a noite, percebera a mortíça claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata, mas agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, poderia ser o efeito do primeiro lusco-fusco da madrugada, poderia ser o mar de leite a afogar-lhe os olhos. Disse a si mesma que iria contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não as abriu. (...) Como estará a perna daquele, perguntou-se, mas sabia que nesse momento não se tratava de compaixão verdadeira o que queria era fingir outra preocupação, o que queria era não ter de abrir os olhos. Abriram-se no instante seguinte, simplesmente, não porque o tivesse decidido. Pelas janelas que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer. Não estou cega, murmurou, e logo alarmada se soergueu na cama, podia tê-la ouvido a rapariga dos óculos escuros que ocupava o catre defronte. Dormia (p. 63).

Numa rápida observação do fragmento, vemos que são várias as digressões que aparecem no discurso em função do “diálogo” (monólogo interior) que flui em diversos níveis de consciência e que fervilha na mente do personagem. Embora, sendo ela (a mulher do médico) a única a enxergar, ao acompanhar o avanço da moléstia sobre outros, sente-se apavorada, o mundo lhe parece confuso e obscuro, a incerteza do momento seguinte é uma constante que a tortura durante a noite inteira. A essa altura, talvez, a certeza de também ser cega lhe amenizasse a angústia de ser a única a ver a miséria daqueles cuja cegueira era verdadeira; talvez a certeza da cegueira lhe remediasse a tortura e fizesse justiça ao colocá-la também naquele espaço em estado de igualdade com os demais. Mas isso não aconteceu; a luz baça e azulada do amanhecer entra pelas frestas das janelas, forçando-a a abrir os olhos e perceber que não estava cega.

A conclusão é uma reflexão: estava ali para ajudar àquelas almas penadas e o fez. Deu o lugar mais protegido para o rapazinho estrábico, enquanto imaginava sobre o quanto estava longe o mundo lá fora e pensava: “aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o rosto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando” (p. 64). A desesperança invade o personagem, não obstante ser a única luz naquele meio, pois isso, não o exime do abismo; para ele o mundo é tão obscuro quanto para os definitivamente cegos, talvez lhe pese muito mais a tortura de ver que a certeza do não ver, porque tal circunstância implica sentir a dor do indesejável lhe perfurar a retina.

Mas, no monólogo do personagem, o drama se constitui a partir de um permanente jogo de oposições que gira em torno de palavras e expressões que constroem simbolicamente a matriz antitética luz-trevas. Aliás, a presença desse mecanismo em *Ensaio sobre a cegueira* não é um fato novo. Nesse sentido, Durand (2001, p. 67) nos lembra que tanto Baudouin quanto Rougemont se esforçaram por encontrar o dualismo das metáforas da noite e do dia, nos poetas místicos do sofismo, no romance bretão cuja principal ilustração é a obra *Tristão e Isolda*. Durand afirma que, segundo Rougemont, a dualidade é uma herança platônica que estrutura e inspira toda a literatura do Ocidente. Desse modo, não há outra forma de a civilização ver o mundo senão pelo viés da polarização. Mas, em *Ensaio Sobre a cegueira*, as antíteses não são polarizações radicais; elas se constituem a partir de uma elasticidade lingüística que as eleva a uma categoria de metáfora: “A luz variou um pouco, não poderia ser a noite a voltar atrás, seria o céu a cobrir-se de nuvens a atrasar a manhã” (p. 64). Mais que uma antítese, poderíamos classificar como antonímico o enunciado “a luz variou um pouco” (a luz escureceu) e o pleonasma como figura enfática: “a noite voltar atrás”, (a noite anoiteceu).

Já na expressão: “seria o céu a cobrir-se de nuvens a atravessar amanhã” (p. 64), a palavra céu rompe com o seu sentido histórico do ponto de vista teológico, que é o de luminosidade, e se cobre de nuvens para negar a luz, atrasando o amanhecer. Entretanto, na obra em estudo, o personagem em seu drama, certamente de forma inconsciente, está ensaiando uma forma de cegueira cujos elementos que a corroboram são fenômenos de uma natureza externa e não uma moléstia, como nos demais cegos; por isso, seu estado de cegueira é temporário, coincidindo com a noite ou momentos em que a luz varia. Mas, há nela uma certa angústia, em virtude de ser a única que vê pelo menos até este momento; sente-se diferente e imagina ser também cega. A certa altura, o narrador observa: “Olhava o marido (...), e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para sua fulgurante e irremediável cegueira” (p. 95)

Novamente um paradoxo se institui entre fulgurante e cegueira, embora o vocábulo *fulgurante* traga também o espírito de ambigüidade em virtude de significar “luminescente, relampejante”, os termos de Silveira Bueno (s.d.), em se tratando de medicina, quer dizer “certas dores intensas e rápidas”. Poderíamos ainda fazer uma outra leitura do ponto de vista da cegueira de Édipo, em que os olhos físicos não “atravessam a pele visível das coisas”. É preciso, portanto, furá-los, tornar-se um cego fisicamente e passar para o interior do mundo das coisas, enxergar com

os olhos da consciência e conhecer os mistérios do mundo e do interior do homem, como Tirésias - o Oráculo cego -, que via o futuro na transparência das coisas, ou como o próprio Édipo que, ao tornar-se cego, conheceu sua história e viu todo o seu passado.

Mas reportando-nos à citação acima transcrita, há, em sua reflexão, uma depreciação dos valores humanos: a equiparação à raça de cães nos remete ao mundo infernal, onde as imagens que compõem simbolicamente o universo animal são as que se opõem à imagem do *cordeiro* como as do lobo, do leão e do cachorro. Entretanto a referência à raça de cães, feita pelo personagem, não se limita apenas ao aspecto simbólico das imagens animais; ela também tem uma tonalidade desprezível, e visa colocar aqueles pobres diabos no mesmo patamar em que vivem os cães. Não é uma visão naturalista do autor, mas uma situação infra-humana, a despersonalização dos indivíduos começada pela ausência de nomes próprios e que se completa pela absurda comparação, porém, adequada àquela situação.

Vale acrescentar que Durand (p. 69), ao teorizar sobre o *Regime diurno das imagens*, nos lembra que o simbolismo animal parece ser bastante vago e bastante comum, podendo agregar tanto valores positivos como negativos; no caso acima, exploram-se evidentemente, os valores negativos. Mas essa hipótese é bem mais desenvolvida por Frye, porém, do ponto de vista da construção do espaço ífero, na medida em que separa tais valores conforme as circunstâncias e a ordem das imagens. Assim, imagens em circunstância negativas aparecem mais contundentemente em obras como o *Inferno* de Dante. O leão e a loba (pantera) identificam-se com a metáfora do jardim infernal representado naquela obra pela floresta, enquanto a figura do cão espelha-se no tricéfalo Cérbero, que tem maior afinidade com a cidade sinistra, ou seja, com as profundas galerias infernais, conforme a descrição dantesca. E, aqui, há uma estreita relação entre aqueles infelizes de *Ensaio sobre a cegueira* e os condenados do *Inferno* de Dante, pois, enquanto os primeiros são uma raça de cães que se conhecem pelo ladrar em meio àquela “escuridão branca” ou no delírio que se desenrola entre as luzes do amanhecer e o mar de leite, os outros são os prisioneiros do terceiro círculo do inferno, “os condenados que vivem como cães famintos, são dilacerados pelas unhas de Cérbero, o demônio tricéfalo” (Dante, s. d. p. 75).

Ensaio sobre a cegueira, em quase toda sua extensão, se presta a uma analogia com o *Inferno* de Dante, inclusive com passagens que confirmam uma estreita relação entre as obras; porém, na narrativa saramaguiana, o inferno não se resume a um espaço subterrâneo com contornos definidos, como na obra dantesca, mas se estende ao mundo metaforizado na cidade,

porque contemporaneamente, é na cidade onde estão os bolsões de miséria, a criminalidade crescente em todas as dimensões, a violência em todos os setores, inclusive no trânsito, ponto detonador da cegueira, porque realmente ali ninguém se vê. Nesse inferno onde vive a humanidade contemporânea, a descrição das cenas é cotidiana e familiar; mesmo na ficção parece mais um relato da realidade nos lixões dos grandes centros urbanos, como demonstra o trecho:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarréicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de grandes árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido a pouco tempo, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se também à pitaça. A mulher do médico desviou os olhos, mas era tarde de mais, o vômito subiu-lhe irresistível das entranhas, duas vezes, três vezes como se o seu próprio corpo, ainda vivo, estivesse a ser sacudido por outros cães, a matilha da desesperação absoluta, aqui cheguei, quero morrer aqui (Saramago, 1995 p. 251).

As relações temáticas e de conteúdo que aproximam as duas obras são possíveis de serem explicitadas sem muito esforço, como demonstra a citação; entretanto, constitui-se um paradoxo o distanciamento entre os modos de ficção aos quais se filiam ambas as obras, bem como as concepções de inferno que elas podem expressar. A *primeira* opta por uma concepção do ponto de vista medieval e busca uma definição cristã, estritamente ligada ao espírito religioso, uma vez que, emerge da vivência espiritual do poeta, que assume em si toda experiência humana e plasma uma linguagem, narrando seu desespero na floresta infernal em busca da verdade. Segundo Diel de Oliveira (2000, p. 41), “*O Inferno* de Dante é tecido de imagens imbutidas na linguagem para suscitar situações no espírito”; porém, numa visão platônica, “as imagens aparentes são aquelas baseadas na experiência da própria natureza”. A floresta e a pantera, por exemplo, do ponto de vista das imagens poemáticas, subvertem o mundo inteligível para, artisticamente, se converterem em imagens do mundo sensível; assim, subvertem também a essência e tornando-se sombras ou simplesmente uma realidade aparente.

A *segunda* prioriza uma concepção que valoriza a vivência humana e busca na linguagem a atualização das imagens infernais de modo a pôr em questionamento a vida do

homem no mundo contemporâneo. Enquanto o poeta medieval dá ênfase a floresta, imagina animais ferozes e cria um labirinto subterrâneo guarnecido por demônios que devoram corpos humanos, como é o caso do tricéfalo Cérbero, Saramago prioriza a metrópole, com grandes edifícios, automóveis, mercados, indústrias, constituindo-se um grande confinamento guarnecido por bestas humanas investidas de poderes sobre a maioria, inclusive com **autoridade** para fuzilamento quando julgarem conveniente, com a fútil justificativa de manutenção da ordem. Nesse sentido, a figura do Cérbero até pode ter origem no imaginário religioso, mas se forja no seio doméstico na imagem dos cães vadios e de um corvo que devoram o corpo de um homem, não por estarem possuídos de instinto demoníaco, mas porque a fome despertou-lhes o mais primitivo de todos os instintos que acompanha a evolução da vida: o instinto de sobrevivência.

Mas no tocante ao confinamento, o drama dos personagens continua: são longos momentos de sofrimento em meio a um espaço imundo e, dada à quantidade de cegos que chegam todos os dias, a vivência coletiva torna-se cada vez mais tensa e o espaço restrito. Não há, por parte das autoridades, nenhuma providência com relação a tratamento e uma possível recuperação da visão; os cegos são entregues à própria sorte. Mas a maneira como se processa a epidemia, sem dores nem sintomas aparentes, leva-nos a pensar numa ilusão de cegueira, uma espécie de alienação visual na qual apenas um personagem, a mulher do médico, não perdera o privilégio da visão. Vale lembrar que o universo aqui instaurado é ficcional; assim, a temporalidade também é própria da narrativa e, nesse sentido, não há uma cronologia determinada; por isso, o avanço da cegueira como um processo de alienação acontece involuntariamente e pode não ser tão acelerado como ocorre na narrativa. Certamente, o procedimento do narrador é de natureza meramente simbólica para demonstrar que o cerceamento da liberdade em qualquer parte do mundo produz, com o passar do tempo, seqüelas que atingem a toda uma geração. No caso em estudo, o problema é emblemático; as pessoas atingidas, simbolicamente, representam as diversas classes sociais que constituem o mundo imaginário da obra. O único médico da história ironicamente, o “médico dos olhos” também fora acometido e a cegueira anula seu poder de medicar; assim, ele se iguala aos outros, torna-se apenas mais um cego.

Entretanto, como houve um processo que disseminou a cegueira em toda a população da cidade, avançando para o final da obra há, também, um processo de recuperação da visão, ou seja, a imagem do mundo cheia de cores e formas parece ir sendo lentamente restabelecida. Mas, no momento, cabe-nos, apenas, acompanhar a trajetória dos cegos no labirinto

de confinamento, tanto físico quanto visual. Nesse sentido, o ambiente torna-se tenso, os desentendimentos são constantes, os conflitos cada vez mais frequentes, porque, na certeza da cegueira absoluta, o que lhes resta é o mundo das trevas com regras a serem seguidas, para evitar a disputa de espaço, como se pode observar no recorte:

De súbito, vindo do exterior da camarata, provavelmente do átrio que separava as duas áreas frontais do edifício, ouviu-se um ruído de vozes violentas, Fora, fora, Saiam, Desapareçam, Aqui não podem ficar, Têm de cumprir as ordens. O tumulto cresceu, diminuiu, uma porta fechou-se com estrondo, agora só se ouvia algum soluço de aflição, o barulho de alguém que acaba de tropeçar (p. 65).

Diante dos acontecimentos narrados, o inferno existencial do homem cada vez mais se labirintiza, metaforizado na cegueira. É um estado de consciência e desespero que se desencadeia na mente do narrador e se amplia sob a forma de mundo narrado, envolvendo os personagens. O trecho acima simula sucintamente uma idéia desse mundo, dos transtornos que nele ocorrem, da maneira violenta como são tratadas aquelas criaturas, dos tumultos e, sobretudo, da aflição. É exatamente a aflição que se incorpora à vida daqueles que vivem em permanente agonia, inconformados com a perda da visão. A ansiedade lhes tortura o tempo todo, é como se tivessem descido às sombras sem saber por quê. A cegueira branca sem causa aparente, sem deformidade física na visão, metaforiza um estado em que o indivíduo “vê” mas não enxerga.

Desse modo, ao traçar os parâmetros de uma “cegueira branca”, o narrador parece ter a consciência de que, por meio de uma alegoria, está dizendo à sociedade que ela precisa sair do fundo da caverna para poder discernir o que são luzes e sombras. É desse modo que, em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago prenuncia *A caverna*, um outro romance que alegoriza a alienação dos tempos modernos. A alienação realmente nos parece uma “cegueira branca”, porque nos apresenta as coisas aparentemente com o mesmo grau de perfeição, sem que percebamos a distorção; por isso, a possibilidade de criação de um mundo onde as pessoas ignoram ou desconhecem a realidade do ponto de vista crítico. A ausência de criticidade produz nelas uma certa unificação de pensamento todos aceitam as coisas como lhes são impostas, de modo que não precisam do olhar discernidor, o olhar que se desloca por meio da paixão, em busca do seu próprio desejo de ver e descobrir outro mundo a partir do próprio mundo em que se está.

Mas em que pese esse estado de alienação, há nos personagens um inconformismo com a vida, com a forma de tratamento que recebem e isso gera constantes tumultos, reclamações e,

sobretudo, lamentos. A maneira como viviam, sem privacidade, sem o direito a objetos pessoais, sem saber quantos eram, sem a oportunidade sequer de se despedirem de alguns parentes ou amigos, dão-nos a dimensão do seu grau de submissão. De modo que lhes restava apenas a inquietação do não saber onde estavam nem com quem estavam. A sugestão de dar-lhes um número de identificação é constrangedora e humilhante, entretanto, reconhecem que são prisioneiros da infelicidade e embora não tenham uma consciência de culpa sabem que desceram ao inferno e nem sequer têm o direito de ver quais são os demônios que os torturam.

Gritos, alaridos, confusões e ordens dadas aos berros denunciam a gravidade do momento e do espaço, enquanto prenunciam o que vai acontecer como, significativamente, registram as palavras da mulher do médico: “Tinha de ser, o inferno prometido vai principiar” (p.72). Aqui, a expressão nos remete a uma certa passagem de *Os sertões* que relata a peregrinação daquelas almas sofredoras em busca de um paraíso terrestre: “a terra prometida”. Entretanto, a comparação é paradoxal num duplo sentido, porque em *Ensaio sobre a cegueira* já há a consciência de um inferno, enquanto na obra euclidiana o inferno prometido está eufemizado profeticamente na expressão “terra da promessa”, revelando-se depois pelo sofrimento, pela destruição e pelos horrores da guerra.

Ainda há, nesses devotos do sofrimento, uma cegueira tão perversa quanto à saramaguiana, pois, enquanto peregrinam pelos sertões afora, não percebem que a situação de miséria e as privações são formas disfarçadas de um fanatismo religioso que os leva a uma alienação tão profunda que nem a morte é suficiente para que reconheçam o inferno em que se meteram. Diferentemente de *Os sertões*, *Ensaio sobre a cegueira* apresenta uma relação paródica no que diz respeito a uma possível realidade, ainda que no plano ficcional. O estilo de Saramago é marcado pela prática da desqualificação dos valores canônicos; no caso em análise, a alusão ocorre numa relação invertida não há uma terra prometida, talvez porque o paraíso seja lugar reservado aos deuses e não aos humanos, porque de lá eles já foram expulsos e entraram num espaço histórico onde qualquer referência ao futuro paraíso não passa de imaginação de visionários. De modo que, ao entrar na história, praticamente o mundo do homem se converte em inferno existencial cuja revelação, aqui, se realiza artisticamente por meio da narrativa literária.

Mas a obra em estudo, conforme seu próprio nome, sugere um inferno que, mesmo sendo uma ficção em estilo moderno, nos impressiona pela construção de cenas que se equiparam às do imaginário dantesco. Significa que as imagens utilizadas pelo narrador, não obstante as convicções

políticas e religiosas do autor na vida real, são, na sua maioria, pertencentes ao imaginário ocidental, ou seja, são definidas por uma semântica do cristianismo, por isso, constituem o inferno como um estágio de trevas permanente, onde se dão torturas e suplícios. Desse modo, a cegueira nele definida, pensada nos moldes contemporâneos, de um lado, reduz a concepção de inferno metafísico a um estado físico de escuridão, de outro, como é ficção, amplia tal perspectiva, inclusive eliminando as fronteiras entre a vida e a morte, ou seja, para se viver o/no inferno não é necessário estar morto. A cena a seguir, embora contemporânea, nos remete ao pensamento medieval na medida em que o discurso do narrador reinstaura uma concepção de inferno que nada deixa a dever à dantesca.

Os gritos tinham diminuído, agora ouviam-se ruídos confusos no átrio, eram os cegos, trazidos em rebanhos que esbarravam uns aos outros, comprimiam-se no vão das portas, uns poucos perderam o sentido e foram parar a outras camaratas, mas a maioria, aos tropeços, agarrados em cachos ou disparados um a um, agitando aflitivamente as mãos em jeito de quem está a afogar-se, entraram na camarata em turbilhão, como se viessem a ser empurrados de fora por uma máquina arroladora. Uns quantos caíram, foram pisados. Apertados na coxia estreita, os cegos, aos poucos iam-se desbordando para os espaços entre os catres, e aí, como barco que em meio do temporal logrou enfim entrar no porto, tomavam posse do seu fundadoiro pessoal, que era a cama, e protestavam que já não cabia mais ninguém... (p.72-3).

A citação acima nos possibilita uma leitura comparativa entre uma concepção de inferno medieval e uma noção moderna, a partir de dois aspectos: de um lado, a própria contundência das imagens que compõem o fragmento, a maneira como as imagens são dispostas pelo narrador e a articulação de uma massa vocabular composta por termos como: átrio, cegos, comprimiam-se no vão das portas, afogar-se, empurrados, apertados na coxia estreita, sugerem claramente, um espaço labiríntico subdividido em partes como os círculos do *Inferno* de Dante, por outro lado, a inquietude, o sofrimento, a desordem, enfim, a maneira como aquelas criaturas são tratadas não se diferencia dos sofrimentos narrados pelo autor da *Divina Comédia* em sua incursão pelo inferno. Numa leitura mais demorada percebe-se que a noção de inferno do ponto de vista contemporâneo, não se limita a uma geografia subterrânea, subdividida em círculos como espaços da residência pós-morte. O inferno é uma instância inovada, cuja arquitetura metonimicamente pode ser comparada a de um manicômio nos moldes em que o narrador apresenta, sem dimensões definidas nem lugar determinado, exatamente porque pode ser em qualquer lugar, cuja expansão

simbólica lembra a submissão, o cerceamento e a impossibilidade de o ser humano sair do espaço da insensatez para viver em liberdade e sem sofrimentos.

Nessa perspectiva, *Ensaio sobre a cegueira* chama a atenção para um tema que pode ser lido como a escuridão moderna caracterizada principalmente pela ausência de liberdade, pela indisponibilidade de tempo para o diálogo e, sobretudo, pelo individualismo exacerbado que leva o homem a não confiar em ninguém, deixando, portanto, de enxergar as ameaças do mundo em que vive. Nesse sentido, poderíamos confrontar a epopéia euclidiana com uma outra modalidade de cegueira que não se caracteriza nem como “escuridão moderna” nem “treva branca”, mas como um processo de “arrebato de espírito”, em consequência da intransigência política, do fanatismo e da indiferença das autoridades para com aqueles pobres miseráveis que, na ilusão de seguir a um “santo exilado na terra”, aceitavam tudo em nome da santa religião, conforme expressa o narrador de *Os sertões*:

Aceitando, às cegas, todo quanto lhe ensinara aquele; imersa de todo no sonho religioso; vivendo sobre a preocupação doentia de outra vida, resumia o mundo na linha de serranias que as cingiam. Não cogitava de instituições garantidoras de um destino na terra.
...(Cunha, 2000, p. 159).

A ilustração acima demonstra que a aceitação absoluta de uma crença pode levar as pessoas ao topo do fanatismo. No caso em pauta, elas viviam sobre a preocupação doentia de outra vida, ou seja, desprezavam os valores da vida material para se entregarem ao sonho da vida eterna. Entretanto, toda essa situação de miséria, renúncia e peregrinação, ironicamente, converte-se numa situação nefasta, na medida em que as imagens que constituem aquele cenário não são dignas de comparações apocalípticas, conforme teoriza Frye. Por outro lado, a própria referência feita a Canudos, que resumia o mundo na linha de serranias, revela a estreiteza do olhar daqueles pobres que sequer enxergavam a situação labiríntica em que estavam, porque acreditavam na transitoriedade do mundo enquanto sentiam-se uma legião eleita que em breve adentraria as portas dos céus. Para eles, a transposição da vida terrena para a eterna implicaria um permanente sofrimento. Essa maneira de pensar os obrigaria a viver naquelas circunstâncias e considerá-la normal em virtude de almejarem o paraíso após a morte.

Morte! É o que também acontece em *Ensaio sobre a cegueira*. Morte provocada pela imagem do medo que afeta a todos que ali estão: “O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi

o medo que o fez disparar uma rajada à queima roupa” (p. 80). Mas o episódio não aconteceria se não houvesse, ali, uma guarnição policial pronta para repreendê-los. A permanência policial no local, para conter possíveis tumultos provocados pelos cegos, além da demonstração de autoritarismo, nos dá a dimensão do sofrimento daquele contingente de confinados. A falta de alimentos, as doenças e, acima de tudo, a cegueira que impossibilita a identificação daqueles infelizes entre si, é causa principal da rigorosa repressão, como ilustra este trecho: “Não avancem, berrou o sargento, se dão um passo que seja que estoiro com todos. (...) Quatro homens daí que venham buscar o corpo, Porque não se podiam ver nem contar, foram seis os cegos que se moveram, Eu disse quatro berrou o sargento histericamente” (p. 81).

E ainda: o medo é causa de fuzilamento dos cegos que, dominados por “um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores” (p. 88). O relato dá conta de uma cena de horrores em que os cegos caíam uns sobre os outros, enquanto recebiam mais balas no corpo; diz o narrador que “foi tudo tão incrivelmente lento que, um corpo, outro corpo, parecia que nunca mais acabava de cair, como às vezes se vê no cinema e na televisão” (p. 88). A última referência, comparada a uma cena cinematográfica, fantasticamente construída, nos remete a Frye (1973, p. 148) quando, ao descrever as imagens demoníacas, cita o filme “No Exit” (Sem Saída), para ilustrar o inferno que o homem é capaz de criar artisticamente, inspirado no medo e no terror. O medo é um mistério constitutivo do homem; há muito ele tenta livrar-se desse fantasma, mas não consegue. O medo ecoa em toda a sua vida e, às vezes, faz-nos ver algo onde não existe, porque o medo não é algo estranho ao indivíduo, é um tipo de sentimento e como tal é constitutivo do homem. Nas palavras da rapariga de óculos escuros, “o medo cega, são palavras certas”, diz ela, “já éramos cegos na hora em que cegamos” (p. 131). O medo não se resume a uma imagem constitutiva do mundo infernal de forma isolada, mas pode está na consciência do homem, nas suas atribuições cotidianas, assim como o inferno pode ser a própria vida.

A exemplo do medo, as imagens que constituem *Ensaio sobre a cegueira* são pavorosas e promovem a desordem a partir do incidente no semáforo envolvendo os automóveis e as pessoas, evidentemente. Desfeito o primeiro impasse, que é o ponto detonador de toda a crise, o mundo da cegueira tende a estabilizar-se, ou seja, procura seu curso dentro da normalidade possível para aquela situação; desse modo, a narrativa continua gradativamente. A concentração de imagens capazes de criar cenas desprezíveis aumenta à proporção que a narrativa avança. A obra inteira obedece a uma ordem progressiva quanto à tensão dos acontecimentos, porém, numa trajetória

circular, estruturando um cosmo (a cidade) com tudo que lhe é pertinente inclusive um manicômio, que se transforma em local de confinamento para os cegos.

Vale observar que manicômio não é uma unidade hospitalar para doentes comuns, mas um sanatório destinado ao tratamento de loucos e não de cegos, assim, a cegueira em questão não pode ser interpretada simplesmente como uma interdição do ver pelos olhos, mas uma cegueira cerebral em que os olhos da mente são impedidos de enxergar. Entretanto, a maneira como o narrador tece o enigma não parece tão complicada, embora o mundo forjado se constitua uma situação inusitada, uma cegueira que, repentinamente se manifesta num motorista em plena via pública, enquanto ele pára num semáforo fechado. Nada de anormal se não fossem as peculiaridades desse tipo de cegueira: ela é assintomática, indolor e branca, o que mais uma vez nos leva a aceitá-la como uma cegueira mental, ou seja, uma alienação. Mas as circunstâncias como ela acontece também são inusitadas; os incidentes da via pública transformar-se-ão em desencadeadores de uma série de outros acontecimentos possíveis somente no mundo da ficção por isso, é grande o valor simbólico da narrativa para a interpretação do mundo real.

O primeiro cego, como assim é tratado ao longo da história, não é na verdade, o único a cegar em situação inusitada; talvez a rapariga dos óculos escuros seja a que representa a situação mais inédita, uma vez que perde a visão exatamente no momento em que fazia sexo num quarto de hotel. Os diversos episódios, sempre estranhos, marcam também uma estranha forma de cegueira enquanto reforçam a idéia de uma alienação. São várias as cenas mirabolantes que acontecem no transcorrer do romance, porém, todas construídas a partir de imagens que sugerem situações obscuras como: o roubo do carro, o drama do médico em busca de sintomas da enfermidade, o drama da mulher do médico, que se processa de forma oscilante e atravessa toda a narrativa, o encontro entre cegos quando eles começam a se identificar pelo que haviam feito lá fora, enfim, uma série de outras cenas que surgem ao longo do romance e que serão analisadas à medida que formos avançando em nosso trabalho.

Merece atenção a peculiaridade da mulher do médico que, sendo a única privilegiada em termos de visão, tem uma representação simbólica bastante relevante, mas esse privilégio não lhe dá o direito de ser a única protagonista do romance, pois os cegos também figuram como atores neste cenário de sofrimentos. Além deles, há também outros personagens como os policiais, por exemplo, que protagonizam cenas terríficas, como no caso do fuzilamento de cegos levado a efeito por conta do exército. Neste particular, caberia uma reflexão histórica

sobre o passado político das nações onde aconteceram ditaduras. Os abusos, as torturas feitas aos cegos pelos militares não seriam uma alusão aos regimes ditatoriais no mundo? Na verdade, a metáfora da cidade, cujo nome e espaço geográfico são ironicamente objetos de omissão por parte do narrador, não apenas constitui uma forma eufemística de censura senão uma estratégia que, certamente, não constitui uma atitude gratuita, mas um recurso para simular e, ao mesmo tempo, denunciar de maneira inteligente a tirania das ditaduras.

É evidente que, a partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Saramago parece ter abandonado as referências explícitas a uma história localizada, optando por uma visão mais universalista, que não determina espaço específico, mas que enfoca o mundo para as gerações pós-ditaduras, as quais sofreram o cerceamento ao espírito crítico, ficando “cegas”, portanto. *Ensaio sobre a cegueira*, alerta-nos com relação a essa perspectiva, porque pode ser uma súplica da história dos tempos obscuros de ditaduras sem fazer alusão direta a um espaço definido. Assim, poderíamos também fazer uma leitura histórica, uma vez que o estilo saramaguiano, ao optar pela alegoria, jamais descartaria a possibilidade de apoiar-se na história para produzir ficção.

Por outro lado, sua obra não objetiva apenas ironizar, mas denunciar, por meio de alegorias, as injustiças sociais, os abusos e as atrocidades dos regimes de governo. As marcas do autoritarismo estão presentes em todo o romance, sempre impondo ordens e estabelecendo normas nas tomadas de decisões com vista a manter a população contaminada sob controle. Vejamos:

Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios a população na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos (...) A decisão de reunir num mesmo local as pessoas afetadas, e, em local próximo, mas separadas, as que com elas tomaram algum tipo de contato, não foi tomada sem séria ponderação. O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadão que devem de ser, as responsabilidades que lhes competem (...)
(Saramago, 1995, p. 49-0)

Definitivamente, *Ensaio sobre a cegueira* não é uma obra “histórica”, conforme já comentamos; entretanto, o tom alegórico, a extensão das imagens e a própria natureza do romance nos remetem a certos períodos da história, até porque há nele algumas cenas de autoritarismo, as

quais mesmo sem delimitação espacial ou temporal, nos induzem a essa leitura. Por outro lado, a cidade-mundo ali projetada também pode simbolicamente referir-se a Lisboa, pois, historicamente, ela foi várias vezes centro de opressão, seja por ditaduras religiosas ou políticas como nos idos da inquisição ou do salazarismo. O mesmo autor trata de forma explícita da cidade sitiada como um grande confinamento, quando narra a *História do cerco de Lisboa*. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a História não se revela nitidamente, mas nem por isso deixa de estar presente nas metáforas, nas alegorias e, sobretudo, no efeito irônico que subjaz da narrativa.

Outro aspecto a ser colocado a partir da constatação de que a história se camufla na ficção é a presença de eventos que, mesmo sem consistência temporal, nos remetem a uma realidade histórica, como as instituições Ministério da Saúde e Exército, as quais se investem miticamente dos dogmas do poder. O recorte anteriormente transcrito exemplifica, nitidamente, a presença dos dogmas na medida em que o poder e a opressão se materializam performaticamente no signo da repetição de uma voz forte e seca de alguém habituado a dar ordens. A palavra “atenção”, três vezes pronunciada, reforça a intenção de fazer valer a força ilocucionária expressa em ordem; uma determinação cujos efeitos são infernais, pois se pensarmos na cidade sitiada, o manicômio sob permanente vigilância policial, é uma representação autêntica do inferno existencial. O eufemismo da nota do Governo seguido de contradições, tratando de suas preocupações para com a população, converte-se em violência contra os enfermos, uma vez que, ao estipular regras para o confinamento, cerceia todos os direitos, inclusive o de movimentação, quando afirma que “abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata” (p. 50).

Lembramos, porém, que a narrativa em questão se projeta para além do insólito, pois o fato narrado, por si só, é gerador de perplexidade e fascínio, a partir do instante que esconde feitos fantásticos que só percebemos na trama que se forja por meio de uma escrita que desafia e desestrutura a sintaxe convencional da língua padrão, em favor de uma linguagem apropriada à criação do mundo ficcional. Nesse particular, há mais uma conexão entre *Ensaio sobre a cegueira* e *Os sertões*, visto que a epopéia euclidiana também investe ao máximo numa forma de linguagem que, de tão desconcertante, torna-se fabulosa e fabulista, porque o narrador se inspira num evento histórico – a guerra de Canudos -, para imaginar sua fábula no sentido formalista: ou seja, para nos comunicar um conjunto de acontecimentos/motivos ligados entre si que constituem o enredo da obra. É claro que em função da maneira como o escritor português trabalha, *Ensaio sobre a cegueira* segue um outro padrão artístico e assim, os pontos de contato não são tão evidentes como

se poderia imaginar, até porque, se há na obra uma intenção, certamente não será a de parodiar a obra brasileira. *Ensaio sobre a cegueira* cria o seu próprio universo, a partir do estabelecimento de um modelo irônico e muito particular, capaz de romper com as formas tradicionais do romance, despertando a curiosidade dos leitores e a apreensão da crítica em geral.

O tecido verbal que compõe *Ensaio sobre a cegueira* é de natureza peculiar. O emprego de certas frases cristalizadas ou de intenções proverbiais, de certa forma, apresenta um paradoxo, enquanto visa à desestruturação da linguagem no sentido literal. Este artifício é usado propositadamente para imprimir na linguagem uma certa intencionalidade, ou seja, para produzir um efeito inverso àquele convencionalmente dado como interpretação para os provérbios, por exemplo, com intuito de transformá-los em enunciados de efeito. A verdade é que as obras contemporâneas, em virtude das intertextualidades, das alusões e referências que fazem ao próprio mundo literário, fogem a um padrão de homogeneidade por isso, são rotuladas de *pós-modernas*. Mas não nos interessa discutir rotulação, queremos apenas entendê-la como obra contemporânea para que possamos estabelecer parâmetros de comparações com uma obra mais antiga: *Os sertões*.

Mas o que podemos dizer com segurança a respeito de *Ensaio sobre a cegueira* é que a obra é puramente ficcional, porque em nenhum momento aponta referência direta ao mundo real; sua composição baseia-se em imagens conhecidas e interpretadas a partir de uma realidade imaginária e seu mérito maior tem a ver com a maneira como o autor conduz a narrativa, construindo o mundo desejável para a imaginação e indesejável para a vivência real; ou seja, tem a ver com os meios pelos quais ele consegue construir tal universo a partir da imaginação e não de um dado real concreto.

Nesse sentido, lembramos o início da obra, momento inusitado que culmina com o primeiro ato de cegueira do romance; a partir dele, desencadeia-se uma série de eventos, todos tendo um detonador fantástico que nasce da imaginação e impulsiona o processo criativo, construindo a fabulação da obra. É claro que essa forma abstrata de narrar já rendeu a Saramago algumas rotulações que o vinculam ao neo-realismo, realismo mágico ou fantástico; a algumas correntes latino-americanas das quais o autor teria sido simpatizante. Na verdade, ele não nega que sua produção se fundamenta estilisticamente na imaginação e na fantasia.

Não importa se rotulação ou não, a verdade é que o estilo do autor de *Ensaio sobre a cegueira* constitui-se, principalmente, pela sua investitura ficcional e pela abundância das imagens de características infernais, as quais aguçam a tendência de retorno ao mito. Por isso, a

presença da paródia como forma de inverter o mundo natural, ou seja, a essência de um estilo que, baseado em alegorias, provérbios e parábolas, visa um efeito avesso ao convencional. Nessa perspectiva, retornar ao mito implica a captação de imagens inusitadas; por isso, o imaginário diabólico se faz presente de modo particular na organização dos episódios da narrativa e o narrador se apropria de jargões para formular blocos de imagens na construção de cenas que sugerem situações infernais.

A ficcionalização das imagens do mundo existencial corresponde à mitificação desse mesmo mundo, ou seja, a sua transformação em arte, enquanto sua existência se materializa apenas numa realidade narrada, como é o caso da obra que se edifica a partir desses recursos. O ponto máximo da situação acontece com a morte do chefe dos malvados pela mulher do médico a golpes de tesoura e com o incêndio no manicômio. Ali tudo se torna repugnante: o comportamento dos malvados, as cenas de violência sexual, o revide das mulheres, tanto a da tesoura quanto à do isqueiro que, inconformadas com os cegos da última camarata, planejam o assassinato, e o incêndio respectivamente, mas como a trama obedece a uma orientação do narrador, esses episódios se consumam como simples etapas no plano geral da obra.

3.4.3. A negação da identidade e o mundo pelo avesso

Já dissemos que *Ensaio sobre a cegueira* é uma obra cuja construção se pauta em imagens ficcionais, ou seja, em metáforas que a imaginação elabora a partir de um mundo dado, razão pela qual, a presença mítica se estabelece como forma narrativa porque um narrador demiurgo - aquele cuja filosofia platônica o definiu como dotado de poderes supremos -, assume o *imitatio dei* para construir esse universo imaginário. No dizer de Eliade (2001, p. 89), “O homem só se torna verdadeiro homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, imitando os deuses”. Significa que a cada ação ritual do homem, ficcionalizada por um narrador, corresponde a um gesto praticado por uma divindade no universo mítico da criação. Assim, quando *o disco amarelo iluminou-se*, começou a formar-se o mundo numa perspectiva mítica; uma alegorização do mundo natural começou a ser esboçada, porém, de forma, bastante estranha, porque a nova ordem desestrutura a anteriormente estabelecida.

É como se tudo passasse a girar em sentido oposto, colocando toda estrutura do mundo convencional em situação invertida, comprometendo a vida de toda a civilização. Mas algo

de extraordinário teria de acontecer para que esse universo fosse realmente invertido, por isso, o repentino aparecimento de uma cegueira misteriosa se impõe como evento necessário e fundamental no processo de criação do referido mundo, de modo a levar as pessoas a perderem a estabilidade, a noção do tempo e do espaço onde estão. O primeiro atributo do qual o narrador lança mão para a desestabilização dos seres é a negação do nome, porque como símbolo de identidade individual, o nome está associado à idéia de perpetuação da vida; negar o nome, para os seres humanos significa negar-lhes existência:

... tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam se de nós dependerem (...) (Saramago, 1982, p. 211)

Como se pode ver, em *Memorial do convento*, obra escrita no início da década de oitenta, Saramago já definia por antecipação a natureza do nome, sua relação com a vida e com a posteridade, o que só viria a se tornar efetivamente claro, mais de dez anos depois, em *Ensaio sobre a cegueira*. Em outras palavras, mas com o mesmo espírito, Saramago institui a primeira negação com a idéia de negação do nome a qual perpassara toda a obra em estudo, na medida em que seus personagens são todos desprovidos do signo de nomeação. A certa altura do romance, a mulher do médico, em suas reflexões, dá-nos uma idéia da intensidade do significado de não se ter nome: “tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê” (p. 64).

Mas esse artifício de negação da identidade, por parte do narrador, não é sem razão; ele tem como objetivo fundamental inscrever a obra no *modo irônico*, onde os personagens estão abaixo da condição humana; por isso, passam por uma transformação sempre numa escala degradante. Esse processo tem a ver com a queda do herói num momento de tragicidade que, conforme Frye, efetiva-se na roda da fortuna, caindo da inocência na culpa, da culpa na catástrofe (1973, p. 161). Nesse momento, o narrador se vale de um clichê, renovando-o evidentemente, para pôr em ação um processo de zoomorfização do homem, de modo que, a partir daí, o ser humano passa a ser conduzido/reduzido ao mundo animal; ou seja, mais precisamente, à condição de cães: “para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que se identifica” (p. 64).

A segunda negação peremptória é da visão, certamente porque o mundo do qual farão parte não comporta a dignidade da vida. Assim, a morte seria a solução mais prática e eficiente, conforme pensava um sargento quando afirmava que melhor seria “deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha” (p. 89). Opinião mais radical tinha um coronel que montava guarda ao manicômio. Em sua posição de militar graduado, ele achava “que a solução era ir matando os cegos à medida que fossem aparecendo”. Para ele, “Mortos em vez de cegos não alteraria muito o quadro”, “Estar cego não é estar morto”, dizia um alto funcionário do ministério da saúde, “mas estar morto é estar cego” (...) (p.111), arrematava o coronel. Fora este o diálogo que os cegos ouviram e que teria acontecido entre o representante do ministério da Saúde e um general do Exército a respeito do referido coronel, cujo nome o narrador também se reservara o direito de não dizer. Desse modo, para as autoridades, as vidas dos cegos não tinham a menor importância; por isso, deveriam ser considerados como inúteis, um contingente de mortos vivos sem significado humano e cujos membros deveriam ser tratados de forma igualitária, independentemente de quem quer que fosse, já que não tinham nomes. Ironicamente, não tardou muito e o coronel também cegava, igualando-se aos demais:

Quer saber a novidade, aquele coronel de quem lhe falei cegou, A ver agora o que pensa ele da idéia que tinha, Já pensou, deu um tiro na cabeça, Coerente atitude, sim senhor, O exército está sempre pronto a dar o exemplo (p.111).

Se, por um lado, o narrador ironiza a atitude do coronel, que certamente imaginava nunca fazer parte do mundo da cegueira, por outro, denuncia os abusos e atrocidades daqueles que não percebiam que já eram cegos. Cegos porque não conseguiam ver nada além das determinações de uma corporação; cegos pelo estrito cumprimento do dever, pois, como “já se sabe, dá-se-lhes uma ordem e matam, dá-se-lhes outra e morrem” (p. 106). Essa posição de desprezo pelo ser humano, de sua inferiorização no que diz respeito às condições de vida, marca definitivamente o tom irônico da narrativa, enquanto evidencia um período de exceção cujos contornos não são claramente demarcados no tempo. Sabe-se apenas que são tempos recentes em que a modernidade é, simbolicamente, representada pela figura da cidade cuja estrutura compõe-se de edifícios, ruas asfaltadas, automóveis, e milhares de semáforos, além de instalações militares, feira industrial, hipermercado e um manicômio.

É interessante lembrar que a presença da cidade, em Saramago, não é um privilégio apenas de *Ensaio sobre a cegueira*; ao contrário, é um componente fundamental que figura na maioria de suas narrativas; o que sobressai na obra em questão são os aspectos modernos da urbe. Segundo Horácio Costa (2002, p. 159), “Saramago tem um caso de amor-ódio -ou de amor-desamor, ou ainda de aceitação-recusa - para com a cidade, que se espalha ao longo de sua obra” Ao se observar a estrutura da cidade moderna, proposta pelo romance em estudo, percebe-se que não é difícil confirmar a idéia do referido crítico, pois a cidade, embora desprovida de contornos, de um assento geográfico e, sobretudo de um nome, chama a atenção, ora pelo seu aspecto moderno, ora pela desordem que se instaura com a presença do “mal branco”. Nesse sentido, reportamo-nos a imagem do mundo nefasto ou inorgânico teorizado por Frye (1973, p. 151) que, em se tratando do mito não deslocado, “pode permanecer em sua forma tosca de desertos, rochedos e terra desolada”, caracterizando a situação caótica. Mas quando é pertinente às imagens análogas, aí, a cidade corresponde ao símbolo de grandeza profana, como a antiga Babilônia com ares de arrogância e prostituição, que se ergueu contra Deus pela imponência de seus edifícios, pela sua magnitude no mundo da época e pelo poder de transgressão.

A cidade relatada em *Ensaio sobre a cegueira*, pela maneira como o narrador a descreve inicialmente, deixa transparecer uma certa imponência pelo seu aspecto de modernidade e beleza, não obstante algumas ruas labirínticas, coisa comum em todas as cidades. Também pratica a prostituição e a escravidão do seu povo na medida em que se insere num contexto de opressão por conta do regime político que a governa, e pelo sistema econômico e social vigente. Esse modelo cerceia a liberdade de seus habitantes, tornando o espaço hostil e obscuro a ponto de o narrador valer-se da cegueira como uma alegoria e reforçá-la com o confinamento físico dos cegos, para denunciar as arbitrariedades de um sistema que não enxerga os valores humanos. Entretanto, o que mais impressiona na composição do romance é a construção do espaço urbano calcado na ausência de referências, ou seja, a ausência de dados que possam indicar uma possível localização. Não há nenhum ponto de referência que nos leve a uma identificação tópica da metrópole. Da mesma forma que o narrador procede ao negar o signo do nome aos personagens, também o faz com relação a um lugar explícito para a cidade. Desse modo, ela se enquadra perfeitamente na leitura de Horácio Costa: “a cidade evanescente torna-se assim real num *continuum* que desconhece a fronteira espaço-temporal” (2002, p. 161)

Shirley Carreira, em uma comunicação apresentada em 1999, fala de um local não nomeado no romance onde ocorre a epidemia que afeta a população da cidade, cujas características são as da ausência de um *lugar antropológico*, ou seja, a ausência das relações de interação do homem com o meio em que vive, portanto, um *não-lugar* que reduz o homem ao *grau zero* da civilização, onde tudo tem de ser refeito, recomeçado e reaprendido (grifo da autora). Nessa perspectiva, estabelece-se uma viagem ao desconhecido labirinto das relações humanas, num estranho mundo onde as regras da civilização não fazem parte e os homens “são os que não são”; assim, uma força desconhecida parece tomar conta daquele universo: o mundo das imagens passa a ser substituído por um mundo de ruídos onde reina a desestabilização, a discórdia e a ruína. Para reproduzir esse mundo, o narrador institui discursivamente um verdadeiro inferno do ponto de vista de uma demonologia moderna, na medida em que, de um lado, exorciza a existência de um lugar determinado; de outro, estabelece esse mesmo espaço no labirinto das relações humanas, reduzindo o homem, por meio da cegueira, a uma barbárie. Assim, perceber-se que, no tocante à ausência de um espaço tópico há uma certa coerência no romance com relação aos cegos, uma vez que, com a perda da visão, perde-se também a noção do espaço exterior, do lugar e do tempo.

Mas a cidade moderna que de um instante para outro se transforma em símbolo do caos, tanto alegoriza como problematiza as atribulações do mundo contemporâneo. Nesse momento da história da humanidade, as atribulações são tantas que, diante do avanço da ciência, da tecnologia e das ondas de sedução dos objetos de consumo que se abatem incessantemente sobre nós, não damos conta de processar tudo que acontece em tempo hábil, por isso, acabamos mergulhados no “mar de leite” porque ciência, informação, tecnologia e consumo, aos nossos olhos, são coisas boas, mas nos deixam cegos na medida em que não dominamos completamente o saber sobre elas. Nesse sentido, a imagem do mundo moderno, metonimicamente representada pela figura da cidade, parece exercer um poder mágico e um certo fascínio sobre a natureza do homem. Assim, cada dia o homem se torna mais dependente das novas invenções tecnológicas e, em consequência, os reflexos de uma força misteriosa levam-no a não perceber com clareza o que se passa em seu entorno, pois o que se depreende de uma suposta realidade é um efeito eufemizado pela transgressão do signo, freqüentemente presente na obra de Saramago.

Não obstante as evidências dessa força misteriosa, *Ensaio sobre a cegueira* não há explicitamente a presença de um deus cósmico personificado como força ordenadora dos fatos. Tudo acontece de forma aparentemente involuntária, certamente porque o narrador saramaguiano,

habituação ao resgate e subversão dos textos canônicos, constrói sua obra de modo a impossibilitar a repetição semântica na interpretação dos textos visitados. Usando essa técnica, ele desenvolve a narrativa dando-nos a impressão de que o texto não se relaciona diretamente com nenhum outro e, na verdade, não tem mesmo esse tipo de relação. Todas as relações que se estabelecem do texto de Saramago com outros textos ocorrem por um procedimento inverso, em virtude da própria natureza de sua narrativa, que sempre institui uma paródia dos demais textos ou uma alegoria do suposto mundo que o texto canônico sugere.

Vale dizer que a paródia, aqui em discussão, não reduz a obra parodiada a um ato de desqualificação pura e simplesmente, porque ela não é uma atividade de demolição, mas uma técnica de reconstrução de novos valores artísticos que, ao desviar o mérito estético de uma obra, texto ou fragmento, marca a diferença e instaura a inversão irônica. Na verdade, esse procedimento nem sempre se dá em função do texto parodiado, mas graças à habilidade e ao potencial de um narrador que procura romper com as formas canônicas, deslocando-as para um outro contexto e dando-lhes outros significados. Nesse sentido, a paródia não é uma degradação da arte, mas um novo modelo cujo efeito crítico subjaz mais claramente e sempre de forma bem humorada. Linda Huchtheon (1985, p. 19), citando Vodika, afirma que “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez até do valor”.

O estilo de Saramago encaixa-se perfeitamente na afirmação acima, uma vez que sua intenção é a de renovação desses valores do passado; por outro lado, sua habilidade com a paródia, ainda que faça alusão a um modelo arquetípico, como no caso de *A caverna*, que se refere diretamente ao mito da caverna narrado por Platão, não se prende a uma única obra. Sua narrativa é como um rio que colhe fios d’água das mais variadas fontes; entretanto, não guarda sentidos cristalizados dos fios nem das fontes, mas constitui-se semanticamente rio. As diferenças se unificam num só corpo, que se faz autônomo numa nova dimensão artística, onde os signos se organizam em outro espaço de tensão, construindo a obra num outro “jeito” literário.

A presença de expressões cristalizadas e desgastadas pelo uso corrente, geralmente, produz na narrativa um efeito invertido, porque contribui criticamente para o seu próprio questionamento como suporte lingüístico, na medida em que nenhuma expressão tem, de fato, um sentido consolidado. A colocação de tais estratos da linguagem, de maneira estratégica e

intencional, provoca uma ruptura com relação ao sentido original, levando o leitor a perceber que mesmo estes cânones estão sujeitos a veicular sentidos outros, não obstante aqueles que hospedaram por décadas ou séculos a fio. O movimento da escrita permite sempre um deslizamento de sentido toda vez que o narrador se vale de um desses recursos lingüísticos para expressar uma idéia; assim, ele demonstra que a construção artística se processa a partir de novas configurações das imagens, em espaço diferente, ou seja, a partir do seu deslocamento do mundo sagrado ou canônico para o mundo da ficção, levando em conta a transfiguração de uma realidade petrificada no passado, para uma ilusão do/no momento presente.

O emprego desses recursos, de modo estilizado, produz sempre efeitos inovadores, muitas vezes metonímicos, certamente porque não têm mais o sentido absoluto; por isso, convertem-se em esteios que sustentam o estilo e a técnica narrativa de Saramago. Por outro lado, dispensam a evocação direta de uma divindade personificada, uma vez que tal evocação se materializa de forma oposta, ou seja, na ausência da personificação de uma divindade, para construir uma realização irônica. Vejamos, como o narrador articula algumas situações de *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, ironizando a gentileza do ladrão de automóveis quando este roubou o carro do primeiro cego: “orientando a cara na direção em que calculava encontrar-se o outro, Como poderei agradecer-lhe, disse, Não fiz mais que o meu dever, justificou o *bom samaritano*” (p.15). E mais adiante, quando a mulher do primeiro cego procura o carro para conduzi-lo ao hospital e se dá conta de que foram roubados. Nervosa e transtornada ela dispara: “*O santinho do teu protector, a boa alma*, levou-nos o carro” (p. 20) (grifo nosso).

Na primeira citação do parágrafo acima, o narrador recorre à figura do *bom samaritano*, personagem bíblico que, segundo o Evangelho de Lucas (10, 25-37), socorreu um homem que havia sido atacado por salteadores na estrada de Jerusalém a Jericó, tratando dos seus ferimentos, levando-o a uma hospedaria e pagando ao hospedeiro para que cuidasse do tal homem. O emprego da figura do *bom samaritano* em *Ensaio sobre a cegueira* desqualifica a imagem santificada e funciona como forma de dessacralização do personagem na medida em que recebe um sentido oposto ao que se encontra naquela passagem do Evangelho. Leitura semelhante pode ser feita da segunda citação, onde o nervosismo da mulher do primeiro cego, por si só, já denuncia as más qualidades daquele que socorreu seu marido. A expressão “*O santinho do teu protector, a boa alma*”, além de desqualificar o indivíduo, tem uma tonalidade ofensiva, visto que veicula a intenção de atribuir ao cego uma certa culpabilidade por ter se deixado roubar.

Todavia, as questões colocadas pelo narrador têm um aspecto mais abrangente; na verdade, ele tece uma crítica à sociedade viciada e corrompida, acostumada a fazer “vista-grossa” para crimes cometidos em certas circunstâncias, finalmente parece não haver “diferença entre ajudar um cego para depois roubar o carro e cuidar de uma velhice caduca e tatebitate com o olho posto na herança” (p. 25). Nesse sentido, a cegueira é também uma alegoria; pois segundo o narrador, o “pior cego foi aquele que não quis ver” (p. 283) e fazer “vista-grossa”, nesse contexto, significa exatamente recusar-se a ver. Mas o processo de cegueira, envolvendo moral e sensatez, não é uma coisa recente; para o narrador, o percurso da consciência moral remonta a um passado que se antecede ao “Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projeto confuso” (p. 26). Aqui, o objetivo é estabelecer uma crítica à religião, mais especificamente a católica, pois durante a Idade Média a igreja não reconhecia a existência da alma nos povos pagãos; assim, a cegueira não estava exatamente naqueles povos, mas na igreja que não conseguia enxergá-los como seres humanos, nesse caso seria ela (a igreja), o projeto confuso e não a alma.

A referida crítica, de forma bem humorada, porém, impiedosa, manifesta-se por meio de um discurso que nos lembra Euclides da Cunha em *Os Sertões*. O narrador saramaguiano, de um lado, usa de sua incomum ironia para fundamentar os argumentos, conjugando ciência e filosofia no sentido de permitir a evolução do “projeto confuso” rumo a uma possível perfeição, de outro lado, buscando no próprio aperfeiçoamento uma ética da moralidade e da verdade com vistas a espelhar o espírito humano. Assim, esse protótipo de alma foi avançando no tempo até que as “atividades da convivência e das trocas genéticas” acabaram “por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas” e, finalmente, fizeram “dos olhos uma espécie de espelho virado para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca” (Saramago 1995, p. 26).

Nesse sentido, seria necessário cegar para enxergar: ignorar a hipocrisia externa que constitui a máscara da sociedade e admitir a verdade, como na implacável ironia empregada pelo mesmo autor em *O evangelho Segundo Jesus Cristo* (p. 17), quando ao se referir ao Mau Ladrão, nos leva a uma profunda reflexão ao afirmar que mesmo custando duas vezes à condenação à morte e ao inferno, aquele homem rectíssimo foi categórico, isto é, não fingiu acreditar que, acobertado pelas leis divinas e humanas, um minuto de arrependimento bastasse para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza.

3.4.4. Na trilha dos personagens, as marcas do destino.

Como já comentamos, na obra em estudo não há um deus personificado para determinar a ordem ou a desordem do mundo em construção; entretanto, observando-se cuidadosamente, é possível perceber-se a presença de uma força maior chamada *Destino* que, na maioria das obras clássicas, se faz presente explicitamente, mas aqui, permanece encoberta pelos artifícios da narrativa, confundindo-se, inclusive, com a própria situação dos personagens, uma vez que, segundo a mitologia, “o *destino* é uma divindade cega, inexorável, nascida da Noite e do Caos” (Commelin, s.d. p. 20), portanto, tem relações estreitas com o mundo das trevas, nesse caso, identificando-se perfeitamente com a obra em questão.

Sua presença é permanente em toda a narrativa, na medida em que, como um fio de Ariadne, atravessa o labirinto da história do princípio ao fim; entretanto, quando se trata de sua exposição, essa entidade não se explicita completamente, pelo contrário, apresenta-se de forma absolutamente sutil, e apenas em algumas revelações dos personagens como esta: “quem me diria, quando saí de casa esta manhã que estava para acontecer uma *fatalidade* como esta” (p. 13). E ainda, como no momento da confusão no sinal, em que a *terceira voz* que se oferece para ajudar o cego aparece movida pela força do *destino*: “ele não fez mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são (...) duas das melhores características do gênero humano podendo ser encontrado até em criminosos” (p. 25) (grifo nosso).

O tratamento não explicitado da divindade *Destino*, na obra em estudo, não compromete sua presença em toda a narrativa; entretanto, a maneira como o narrador concilia essa presença-ausência ao longo do texto é também uma forma de romper tanto com as estruturas canônicas, quanto com as temáticas das antigas narrativas, as quais sempre valorizaram as divindades em detrimento do homem. Na contemporaneidade, há um deslocamento desses valores e o que está em evidência é a condição humana, até porque em se tratando das imagens infernais, levando em conta uma perspectiva existencial, tais manifestações ocorrem no mundo humano, onde o sofrimento é tão presente na vida quanto o destino.

Na mitologia, toda a vida humana está submetida ao poder do *destino*, mas em *Ensaio sobre a cegueira*, a força misteriosa que governa a narrativa não dispõe de um poder absoluto sobre ela (a vida), porque, para um narrador astuto e, de certa forma, demiurgo como este

a própria noção de *destino* não escapa ao jogo discursivo da narrativa, visto que se cria uma ambigüidade em torno da referida noção. De um lado, porque se forja o ocultamento da divindade na própria narrativa, em virtude dela não ser personificada, e de outro, por causa da trajetória que traça a narrativa, em si mesma, para os seus personagens; ou seja, porque a trajetória dos personagens no mundo, que se desdobra a partir do evento narrado, não trata de cumprir a uma determinação prévia, arquitetada por uma força superior externa aos fatos, mas de revelar o instante de uma “fatalidade” engendrada pelo próprio narrador de um relato onde tudo é conduzido pela imaginação e pela criatividade.

A marca do *destino* não subjaz claramente porque, muito mais que um deus, ela é um traço dramático infiltrado na narrativa, a percorrer toda a obra não necessariamente como uma predestinação, mas como um acaso, cumprindo uma função irônica, às vezes, cristalizada em máximas e ditos populares, como aquele que sugere que a sorte de uns depende da desgraça de outros, que, em outras palavras registra o narrador nessa passagem, quando o velho da venda preta vai procurar abrigo na camarata da mulher do médico:

Há uma cama para mim. Por um feliz acaso, obviamente prometedora de conseqüências no futuro, havia uma cama (...), naquela cama tinha o ladrão de automóveis sofrido indizíveis dores, talvez por isso lhe tenha ficado uma aura de sofrimento que fez afastar a gente. São disposições do destino, mistério dos arcanos, guardado está o bocado, e este acaso não foi o primeiro (...), basta reparar que a esta camarata vieram ter todos os pacientes da vista que se encontraram no consultório quando o primeiro cego apareceu (...) (p.119)

Na citação, vemos que a palavra *destino* é apenas uma marca lexical cujo efeito tem uma extensão mais abrangente do que aquele que aparenta. O feliz acaso sinaliza sutilmente sua presença, prometendo, inclusive, estender-se para o futuro com perspectivas sombrias. No relato, o narrador deixa transparecer a existência de uma crença em elementos negativos, ligados ao sofrimento e à morte, quando se referem a uma aura de sofrimento pelo qual teria passado o ladrão de automóveis e que, certamente por conta dos maus fluidos, teria afastado as pessoas da cama. Na verdade, seria a intervenção do *destino*, porque o velho da venda preta seria quem deveria trilhar esse caminho. Nesse sentido, ao afirmar não ser este o primeiro caso narrado, levanta duas hipóteses: a de que o próprio *destino* está subordinado ao narrador, visto que ele se articula criando as condições para que tudo aconteça conforme a sua deliberação, a qual se realizará sob a forma de *destino*. A outra hipótese é que, sendo o *destino* subordinado ao narrador, se distribui em toda a

narrativa conforme sua vontade e seu plano narrativo. A citação acima ainda contém elementos que nos permitem perceber a trama do narrador, no sentido de fazer as coisas acontecerem por meio de acasos, ou de fatalidades, de forma a marcar a vida dos personagens como se o *destino* reinasse absoluto independentemente do narrador.

Em várias outras passagens da obra encontram-se referências ao *destino*, sempre no sentido de registrar situações jocosas ou para ridicularizar e atualizar o tom mordaz da narrativa. O artifício empregado é quase sempre o mesmo: o uso de expressões cristalizadas em clichês e frases de efeito, como nesse trecho: “Cada coisa chegará em tempo próprio, não é por muito ter madrugado que se há-de morrer mais cedo” (p.169). Ou em situações outras, nas quais o próprio narrador admite que tudo que está ligado ao *destino* é produzido pela ironia. Ou seja, o próprio *destino* é irônico, não porque seja inexorável, mas porque surpreende pela forma como se constitui, por apresentar o inesperado e, às vezes, o insólito “O acaso, o fado, a sorte, o *destino* ou lá como se chame exactamente o que tantos nomes tem, estão feitos de ironia”, (...) (p 179). Ao admitir abertamente que o *destino* se processa por meio da ironia, o narrador acaba revelando o segredo que resguardava a arquitetura da obra na medida em que todo artifício da escrita, elaborado no sentido de encobrir a presença da força que se fazia *destino*, é reconhecida, agora, como ironia.

Nesse particular, os gestos do narrador na articulação da linguagem para produzir o efeito irônico surpreendem pelo emprego inesperado de algumas expressões que, devido a sua imprevisibilidade, acabam produzindo o efeito *destino*. Assim, o narrador cria um discurso narrativo que provoca e aguça a curiosidade do leitor enquanto arrasta-o para dentro da obra e o faz viver o mesmo drama pelo qual passam os personagens naquele mundo infernal. Desse modo, não se pode deixar de considerar a força do *destino* como elemento fundamental no processo de construção da narrativa, responsável, inclusive, pelo seu próprio percurso ou textualidade em função da magia e da arquitetura do texto, cujos objetivos são os de atrair e contaminar o leitor.

A desmitificação do *destino* no romance ocorre sempre de maneira sutil e gradativa, levando consigo o azedume do humor irônico, como é da natureza de um narrador que, além de observar atentamente o que acontece, interfere ideologicamente, deixando sempre a sua impressão crítica na versão dos eventos que narra. Para ele, enquanto cegar foi uma fatalidade, a oportunidade de roubar o carro surgiu como se tirasse a sorte num “bilhete de lotaria” cuja aquisição se dera de forma desinteressada, apenas “por ter visto o cauteleiro”, pois “não teve

nenhum palpite, comprou a ver o que dali saía, conformado de antemão com o que a volúvel fortuna lhe trouxesse” (p.25).

Mas o *destino* é mesmo inevitável e, à proporção que a narrativa avança, ele vai se tornando mais evidente e implacável, pois não perdoou sequer o “médico dos olhos”, como registra o narrador no exato momento em que o mesmo fora acometido pela cegueira: “Diferente foi o que se passou com o oftalmologista, não porque se encontrava em casa quando o atacou a cegueira, mas porque, sendo médico, não iria entregar-se de mãos atadas ao desespero como aqueles que do seu corpo só sabem quando lhes dói” (p 36). Entretanto, sua reação foi apenas de indignação, pois diante da impossibilidade de reverter a perda da visão, só lhe restou maldizer-se da sorte: “Estúpido, estúpido, médico idiota, como é que não pensei, uma noite inteira juntos, devia ter ficado no escritório, com a porta fechada” (...) (p. 39)

Todavia, as reclamações não vão muito além disso, logo em seguida acalma-se do desespero vem a aceitação do *destino* e, uma vez mais, o narrador revisita a mitologia, recorrendo a Homero para enaltecer os valores humanos ainda que o homem esteja metido no fosso infernal. “Mesmo numa situação como esta, angustiado, tendo pela frente uma noite de ansiedade, ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na *Ilíada*, poema da morte e do sentimento, mais do que todos” (p. 36). E aqui, outra vez, a presença do *destino* aparece como elemento constitutivo da narrativa, ou seja, ele se presta aos caprichos do narrador, visto que, no caso de Homero, tão grande é a consciência dos valores em sua obra que o narrador acredita que a guerra de Tróia só aconteceu para que ele a fixasse em seus versos imorredouros.

Na *Ilíada*, a força do *destino* se faz presente como um dos valores fundamentais, porque institui um percurso imprevisível e irrevogável para a humanidade, como constatamos neste verso que declara Helena, com os olhos na posteridade, pensando em seu destino e no de Paris: “Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem, / nas gerações provindouras, os cantos excelentes dos vates” (*Ilíada*, VI, 357-8). São esses valores aos quais o médico se reportava em suas reflexões: “Um médico, Por si só, vale alguns homens, palavras que não devemos entender como expressões directamente quantitativas, mas sim, maiormente qualitativa” (Saramago, 1995; p. 36). Ainda aqui o narrador recorre ao recurso do próprio discurso para revelar que este valor não se trata de uma expressão quantitativa, mas potencialmente qualitativa. São as qualidades que emanam da obra homérica que restabelecem os ânimos do médico porque, segundo a tradição, Homero também fora um cego que, na figura de um velho bardo, vagava de cidade em

cidade recitando os seus versos para divulgar a bravura de gregos e troianos, dando raízes ao mito de fundação do pensamento ocidental.

Nessa perspectiva é interessante observar que há uma inversão nas potencialidades dos princípios mitológicos e científicos no momento contemporâneo. O personagem em questão é um médico e essa situação envolvendo uma estranha epidemia de cegueira, em que pese o mistério no que diz respeito à sintomatologia, requer o domínio da ciência sobre o mito. Entretanto, o narrador recorre a Homero como fonte primordial para as suas reflexões que, nada tendo a ver com a ciência, desloca o eixo da discussão da ciência para o mito. Claro que tal atitude não resolve o problema da cegueira, mas constrói o efeito irônico na medida em que os valores heróicos que relembram o poeta de um passado mítico são enaltecidos como forma onírica de transposição desses valores heróicos para um cego contemporâneo: o médico.

Por outro lado, enquanto põe em questionamento a capacidade da ciência, traz de volta o poder imorredouro do mito, uma vez que, segundo estudos mais recentes sobre mitologia, sabemos que foi graças ao alegorismo, ao evemerismo e, sobretudo, às obras de arte, principalmente as que desenvolveram temas mitológicos, como a *Ilíada e a Odisséia*, que os deuses e heróis sobreviveram ao processo de desmitificação e ao triunfo do cristianismo. Vale lembrar que, durante o seu processo de evolução, o cristianismo se apropriou e incorporou muitos arquétipos da mitologia com o intuito de fortalecer-se como *mito de interesse* num momento em que a cultura mítica se fragilizava por estar desprovida de suas configurações religiosas e por ser submetida ao pensamento racionalista.

No caso em estudo, a princípio poderíamos perguntar as razões pelas quais o narrador saramaguiano reporta-se a obras míticas, principalmente quando o personagem é um homem de ciência. Em primeira instância, poderíamos dizer que não deixa de ser uma postura de eterno retorno, a de voltar às fontes primordiais, através da memória e de documentos escritos, com o objetivo de melhor compreender as dimensões significativas do mundo. Depois, poderíamos dizer que os recursos da ciência não deram conta de diagnosticar o “mal branco”, restando, portanto, recorrer ao mito, mas não se trata disso, pois o que está em discussão é a narrativa e não a cegueira e, assim, não devemos esquecer que estamos num espaço ficcional onde *Ensaio sobre a cegueira* pertence ao *imitativo irônico*, modo este que, para que a narrativa preencha as suas condições, deve apontar para *o modo mítico*, como sugeriu Frye (1973).

Mas como o *destino* é dotado da inexorabilidade, não há mesmo como escapar as suas artimanhas; em *Ensaio sobre a cegueira*, o aspecto ambíguo que marca a referida noção, além de exercer fascínio, também exerce a função de disfarce, para que não se possa dele escapar. O exemplo mais perfeito é a mulher do médico, que entra em cena com a expressão que marca a irrevogabilidade do destino: “o que tiver de ser será” (p.39), dita de forma contundente e definitiva com relação ao médico quando ele reclamava desesperadamente a perda da visão. A expressão parece paradoxal porque foi pronunciada exatamente pela mulher do médico, personagem que, embora não soubesse o que lhe poderia acontecer, atravessaria toda a narrativa e não iria cegar.

Assim, enquanto todos cegaram, ela continuou a enxergar, dando-nos a impressão de ser a única detentora de uma certa imunidade ou, miticamente falando, de poderes mágicos e misteriosos capazes de repelir a cegueira. Entretanto, se por um lado, foi poupada da cegueira, por outro, não se livrou do mesmo inferno vivido pelos cegos e de carregar sobre os ombros “a responsabilidade de ter olhos”, transformando-se, por isso, num guia para todos aqueles com os quais convivia. Em sua trajetória, verifica-se que ela não é a única que está definitivamente marcada pelo *destino*, entretanto, se diferencia dos demais em virtude da excepcionalidade da visão; por isso, há momentos em sua vida nos quais o *destino* se evidencia mais intensamente:

A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega a um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de toda as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçado a ele. Quando enfim levantou os olhos, mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas, viu que tinha diante de si um grande mapa desses que os departamentos municipais de turismo espalham no centro das cidades, sobretudo para uso e tranqüilidade dos visitantes, que tanto querem dizer aonde foram como precisam saber onde estão (...). Não estava tão longe quanto cria, apenas se tinha desviado noutra direção, só terás de seguir por esta rua até uma praça à direita, é essa a que procuras, do número não te esqueceste. Os cães foram ficando para trás, alguma coisa os distraiu pelo caminho, ou estão muito habituados ao bairro e não querem deixa-lo, só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão (p. 226-7).

Recorrendo-se ao extrato acima, percebe-se que há um momento em que a mulher do médico experimenta uma cegueira que não se limita à ausência da visão, mas estende-se à perda da razão no sentido do domínio da territorialização, ou seja, do conhecimento do meio geográfico onde se encontra. Isso ocorre quando ela se perde na cidade deserta e não sabe mais onde está nem para onde ir. O desespero sinaliza a sua insegurança, em função da perda do “olhar da mente” que, por conseguinte, corresponde à perda da visão na medida em que já não mais reconhece as ruas nem seus nomes. Mas, como ela parece marcada pelo *destino*, ele intervém novamente em seu favor. Entre uma matilha de cães, um deles – o cão das lágrimas -, vem enxugar as lágrimas limpando-lhe os olhos e, como se praticasse um ritual para devolução da visão, fê-la ver o mapa que continha todas as informações acerca da cidade.

O aparecimento do cão das lágrimas se processa de forma análoga à simbologia tradicional, uma vez que, nela, sua primeira função mítica universalmente conhecida é a de guiar o homem na noite da morte, após tê-lo acompanhado no dia da vida. Assim, o cão desempenharia a função de guia para o personagem, mas como sua cegueira foi apenas um lapso de memória, agora recuperada com a posse do mapa, sua presença enquanto guia seria dispensada. Mas não é isso que acontece; o narrador desvia a função simbólica da figura do cão para o mapa, porque este é o verdadeiro instrumento de guia, e assim, não dispensa sua participação no evento para que possa desempenhar o papel de acompanhante. O surgimento do mapa parece contrariar o *destino* do personagem porque aparenta afastá-lo de um determinado rumo; mas o que ocorre é um deslocamento do objeto-guia como retomada da consciência para enfrentar o destino; assim o mapa exerce, no processo, função complementar, na medida em que se apresenta como algo a mais que o *destino* havia posto na trajetória do personagem cuja extensão do efeito exerceria também influência na vida de todos os outros personagens.

Mas o narrador não se dá por satisfeito com os efeitos de deslocamento, por isso, quando recorre à narrativa de cunho religioso, só o faz para produzir sua dessacralização, como na expressão: “mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas”, dita como forma de agradecimento por haver encontrado o mapa. A título de esclarecimento vale informar que no Brasil a expressão “deus das encruzilhadas” significa uma divindade proveniente dos rituais africanos, conhecida pelo nome de Exu, atualmente evocada livremente pelos rituais afro-brasileiros nos terreiros de candomblé. Mas durante muito tempo, em função da discriminação racial, das perseguições do

poder constituído e dos rigorres da igreja, negou-se aos afros-descendentes o direito à liberdade de culto o que os levou a praticarem seus rituais na clandestinidade.

Para as religiões predominantes no Brasil, principalmente aquelas oriundas do cristianismo, que não queriam reconhecer a legitimidade das seitas como religião também, acreditavam que a divindade em questão seria manifestação do diabo; crença que ainda reside em boa parte da população pouco esclarecida. Não tenho certeza se o mesmo sentido é corrente em Portugal, mas pela forma empregada no texto é possível deduzir que o mesmo sentido é válido nos dois países. Entretanto, mais contundente ainda é a metaforização do momento inicial da epidemia, em que as pessoas, temendo ficarem cegas e desprovidas de dinheiro, desencadeiam uma correria aos Bancos. Esse episódio é comparado ao relato bíblico de criação do universo, porém, como é da índole do narrador saramaguiano a pertinaz ironia, é natural que ele coloque em questão a autenticidade do relato bíblico, por não haver testemunhas dos fatos:

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 que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda gente sabe o que aconteceu. (...) No princípio, Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas, em vez disto o que sucedeu foi o velho da venda preta dizer enquanto seguiam avenida abaixo, pelo que pude saber quando ainda tinha um olho para ver, no princípio foi o diabo (...) (p. 253-4).

Gobbi (1999, p. 149-0) afirma que, em qualquer um dos romances de Saramago, o que se avulta, incontestavelmente, é a figura do narrador. Para a autora, as constantes intervenções, os comentários acerca dos personagens, a explicitação das dificuldades de escrita nos diálogos com o leitor, além do modo pelo qual manipula as convenções narrativas, fazem emergir do universo ficcional a onipotência de sua figura. Uma figura que não se vale da história, seja de que natureza for, apenas para aceitá-la. O narrador saramaguiano é sempre irreverente e problematizador. Irreverente porque não esconde o que outros disseram, pelo contrário, mostra que pode ser diferente; problematizador porque, ao intervir na conversa dos personagens, ele introduz a dúvida e alerta o leitor para desconfiar sempre, inclusive do que ele narra, porque em sua intervenção não se refere unicamente à narrativa, mas ao que se depreende dela.

A ilustração acima, em sua parte pertinente ao mito de criação do universo, exemplifica bem, tanto a idéia de irreverência quanto à de problematização. A primeira idéia, quando mostra que os dois princípios de criação do universo são paradoxais, pois, segundo o relato bíblico, no princípio, “*Deus criou os céus e a terra*”, mas conforme “o velho da venda preta quando ainda tinha um olho para ver, *no princípio foi o diabo*” (grifo nosso). A segunda idéia, ao colocar em questionamento a autenticidade do relato bíblico, deixa transparecer algo mais grave que uma simples falta de testemunhas, uma simples desconfiança: por um exercício de lógica, afirma que tão cegos quanto aqueles, vítimas do “mal branco” são os que acreditam na infalibilidade do relato bíblico de criação do universo.

Desse modo, percebe-se na obra a permanente transgressão do signo; a sua inserção se realiza para atender a uma funcionalidade pelo avesso. Por essa perspectiva, o narrador apresenta o primeiro cego como uma espécie de “vítima sacrificial”, ou seja, aquele que, em lugar dos demais é, simbolicamente submetido ao sacrifício, para que se consolide a transposição de todos eles para o mundo imaginário por meio do ritual de passagem, o qual, segundo Eliade (2001, p. 150), “envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social” Ao acompanhar a trajetória dos cegos, do semáforo até o hospital, percebe-se que ela representa esse movimento simbólico de passagem do mundo humano para o desumano. Sigamos, então, rapidamente esse percurso: Quando o cego chegou ao prédio onde morava, teve que adentrar no elevador e subir até o terceiro andar, depois apanhou no bolso um molho de chaves para abrir a porta. Já dentro de casa, esbarrou numa jarra de vidro, quebrando-a, os estilhaços feriram-lhe um dedo. A presença do sangue marca miticamente o rito de passagem, pois, em tais cerimônias, ele é fundamental como elemento simbólico do ritual. Depois que sua mulher chegou do serviço, desceram o elevador para ir ao hospital. “Em baixo no vestíbulo da escada a mulher acendeu a luz, e sussurrou ao ouvido, Espere-me aqui” (...) (p 19)

Nesse resumo, há três referências que merecem algumas observações do ponto de vista das teorias simbólicas, sem, no entanto, nos deixar levar pela absoluta crença na eficácia do método. São elas: o elevador (escada), as chaves e o sangue. Vale lembrar que *Ensaio sobre a cegueira* é uma obra que, em virtude de estar inscrita no *modo irônico*, funciona como paródia da *história romanesca*, segundo a classificação de Frye (1973, p.219), pois, enquanto o modo romanesco representa *as configurações míticas da inocência*, o irônico tem como características as

configurações míticas da experiência que dão forma às ambigüidades e complexidades mutáveis da existência não idealizada e, por isso, possibilitam a construção paródica (grifo nosso).

Desse modo, na analogia da inocência, onde prevalece *o mito não deslocado*, o herói desce aos infernos para depois ressuscitar, enquanto na analogia da experiência, onde predomina *o mito deslocado*, o herói não precisa descer fisicamente para ir ao inferno, de modo que o movimento de descida ou ascensão não tem relação com a topografia do lugar, mas com o grau de sofrimento ou dramaticidade por que passa o herói. Por isso, a ascensão, na obra em estudo, não tem nenhuma relação com a ressurreição no sentido religioso, porque não há uma instância transcendental no romance que, aliás, também ironiza *o locus inferno* na medida em que tudo acontece em um *não-lugar*, o que pode ser também entendido como um *lugar-qualquer* porque o inferno pode estar no interior do próprio homem.

Mas, vamos ao exame das imagens, levando em consideração a maneira como elas são empregadas na obra e nos diversos contextos: a escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à verticalidade. Em diferentes acepções, ela estabelece as relações entre o céu e a terra, mais precisamente entre o plano superior e o plano inferior, mas em *Ensaio sobre a cegueira* a ordem é outra: a escada, do ponto de vista das imagens análogas, estabelece um outro ponto de epifania. Enquanto na escada de Jacó se tem a prodigiosa sensação da ascensão entre o mundo nefasto, abaixo, e o apocalíptico, acima, no elevador sofre-se a angústia da passagem do mundo humano para o desumano.

Assim, na obra em estudo, a escada leva o primeiro cego de volta a sua casa, simbolicamente; o mundo humano, onde ele viveu e conviveu, mantendo perfeitas relações de interação e harmonia com os objetos e o espaço; entretanto, agora tudo é estranho, ele não vive mais a antiga realidade, não consegue se movimentar livremente sem esbarrar nos móveis e objetos, porque a casa transformou-se numa espécie de ante-sala ou espaço de epifania onde ocorre o processo de mudança; o lugar não é mais o mesmo, é apenas espaço de transição, um *entremundos* materializado pela narrativa num rito de passagem.

A escada ainda aparece em várias outras passagens da obra, sempre inscrita na *analogia da experiência*, representando sofrimentos ou dificuldades experimentadas pelos personagens: “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 momento” (p.73). É possível perceber-se na citação que o narrador produz um texto de modo a construir

efeitos pavorosos, com a presença de labirintos e escadas que se revelam inesperadamente; entretanto, isso só acontece na imaginação dos cegos, o que confirma a existência de um inferno mental; portanto, a escada, no universo da cegueira, tem sempre uma conotação de hostilidade. As reflexões da mulher do médico são sombrias na maioria das vezes em que se deparava com ela, até mesmo quando procurava o alimento. Numa delas, imaginou o que aconteceria se perguntasse em voz alta se havia comida ao fundo do corredor. O tumulto, certamente, seria igual ao que aconteceu no momento do incêndio no manicômio. “Cegos (...) *rolariam pela escada abaixo*, pisados e esmagados pelos que viessem atrás, que cairiam também, não é a mesma coisa pôr o pé num degrau firme ou num corpo resvaladiço” (p. 224) (grifos nossos).

E, à medida que a narrativa avança, a imagem da escada torna-se cada vez mais degradante porque, mesmo estabelecendo o elo entre os dois mundos, o universo onde vivem os cegos é, do ponto de vista humano, inferior; assim, todos os movimentos realizados na escada ocorrem dentro do próprio mundo das trevas e dão-nos uma idéia do que acontece nele.

Roçando pela parede começou a descer a escada, se este lugar não fosse o segredo que é, e alguém viesse a subir do fundo, teriam de proceder como tinha visto na rua, despegar-se um deles da segurança do encosto, avançar roçando pela imprecisa substância do outro, talvez por um instante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, (...) a descer como ia por um buraco tenebroso, sem luz nem esperança de ver, até onde, estes armazéns subterrâneos em geral não são altos, primeiro lanço da escada, Agora sei o que é ser cego, segundo lanço da escada, Vou gritar, vou gritar, terceiro lanço da escada, as trevas são como uma pasta grossa que se lhe colocou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu (...) (p. 221)

A citação nos interessa por dois motivos fundamentais; primeiro porque ela ratifica a analogia da experiência na medida em que, em suas reflexões, o personagem recupera pela memória, aquilo que aprendeu na vida e que tentaria aplicar caso acontecesse aquilo que imaginava. Mas a experiência é temerosa, haja vista o momento e o lugar de instabilidade pelo qual passa o dito personagem. O outro motivo é uma consequência do primeiro e diz respeito ao estado de desespero do personagem ao descer a escada, porque ela é um *buraco tenebroso*, sem luz nem esperança de ver (grifo nosso). A referência a armazéns subterrâneos nos remete à imagem do reino dos mortos, miticamente materializado no Hades. Os três lances da escada podem ser lidos de forma analógica como representação dos três estágios que se sucedem na descida do inferno, a

começar pelo *limbo*, passando pelo *Érebo* até se chegar ao *Tártaro* este último, metaforizado pela imagem dos olhos transformados em breu, ou seja, em treva absoluta.

O movimento dos olhos da mulher do médico, para cima e para baixo, em meio à escuridão parece manter uma certa harmonia com o próprio simbolismo da escada na medida em que ela constitui o elo entre os dois mundos. Nesse contexto, a escada mantém uma estreita relação com o simbolismo das chaves, pois enquanto a escada possibilita o movimento de acesso aos dois mundos - humano e desumano -, as chaves possuem o poder mágico de abrir e fechar as portas de ambos os mundos; assim, podem guardar simbolicamente a esperança de um dia abrir os olhos dos cegos para o retorno da visão. Nesse sentido, é interessante observar que tanto a escada como as chaves têm uma função sagrada, que é a de permitir o acesso ao mundo da esperança. A mulher do médico reconhece, após a saída do manicômio, que o retorno para casa, por conseguinte, a esperança do reingresso no mundo humano está condicionada à posse das chaves: “não podemos ter a certeza de encontrar as nossas casas como as deixamos, não sabemos sequer se conseguiremos entrar nelas, falo daqueles que se esqueceram de levar as chaves quando saíram, ou as perderam” (...) (p. 228).

Esse estreitamento entre o simbolismo da escada e o simbolismo das chaves acontece quando o narrador faz uso de suas potencialidades para articular palavras cuja simbologia esteve, no percurso da obra, ligada ao mal, mas que, subvertendo-a, consegue produzir um efeito benéfico. Num caso esporádico, porém, não sem razão, o narrador emprega a expressão “escada de salvação” numa situação emblemática, porque foi graças a ela que uma velha senhora resgatou as chaves na casa da rapariga dos óculos escuros quando procurava alimento na tentativa de salvar a própria vida: “Conseguí entrar (...) pela escada de salvação, parti um vidro e abri a porta por dentro, a chave estava na fechadura” (p. 236); ou em situações como aquela em que a tesoura usada para cortar os cabelos da rapariga dos óculos escuros assume uma função de recuperação da vida, como afirma a mulher do médico: “Que tempos estes, já vemos invertida a ordem das coisas, um símbolo que quase sempre foi de morte a tornar-se em sinal de vida”(p. 289).

As chaves desempenham simbolicamente um papel ambíguo; uma vez que, estão também ligadas ao ritual de iniciação, o que, naturalmente, ocorre com o primeiro cego em sua iniciação no mundo da cegueira. A analogia das chaves numa situação apocalíptica é confirmada com precisão pela atribuição das chaves do *Reino dos Céus* a São Pedro. Em situação inversa, porém, elas servem para fechar as portas do mundo humano, enquanto abrem as do mundo

desumano ou infernal - como na obra em estudo -, metaforicamente representado pela cidade durante o colapso do “mal branco” onde passaram a viver os cegos.

Nesse contexto, a figura simbólica da escada, que até então só tinha propiciado a descida do homem ao fosso infernal, também se presta ao percurso inverso, ou seja, ela restabelece a possibilidade de retorno ao lar, a ascensão a um lugar mágico onde reina a alegria e a esperança de sossego, a restauração das forças e a recuperação da dignidade; mas, para acessar tudo isso, faz-se necessária a presença simbólica das chaves, como admite o próprio narrador:

As forças eram escassas, por isso subiram a escada muito devagar, parando em cada patamar (...) Ao vencer o último lance da escada, antes mesmo de pousar o pé no patamar, já a mulher do médico anunciava, Está fechada (...). O médico meteu a mão num bolso interior de seu casaco novo e tirou as chaves. Ficou com elas no ar, à espera, mas a mulher guiou-lhe suavemente a mão em direção à fechadura (p. 256)

Já o sangue, segundo Chevalier (1995, p. 800), tem uma vasta simbologia. Ele se relaciona com todos os valores solidários com a vida e com todos os valores vinculados ao fogo e ao Sol. O sangue, do ponto de vista bíblico, é considerado o veículo da vida, mas em *Ensaio sobre a cegueira*, principalmente quanto ao primeiro cego, sua presença está associada a um ritual de passagem, ou seja, faz parte do sacrifício pelo qual passa o personagem-símbolo e o primogênito da desdita. Nas mitologias, o sangue menstrual, por exemplo, simboliza exatamente a passagem da infância à maturidade. Em alguns povos, a adolescente é confinada em um ambiente escuro onde não é possível ver o seu fluxo. O mundo em que ingressara o cego é obscuro, por isso, não lhe permite ver seu próprio sangue, o que acarreta um não-saber e o faz pensar numa ameaça contra si mesmo. O sangue se faz presente em várias outras passagens na obra e, em todas elas, está relacionado à perda de vidas. Entretanto, como aqui estamos tratando de um ponto de vista simbólico, o sangue derramado também se associa às imagens do canibalismo por elas estarem na *analogia da experiência* e se relacionarem ao imaginário infernal, opondo-se, assim, ao do mundo apocalíptico, onde ocorre a transubstanciação eucarística.

A primeira cena de sangue que culminaria, tempos depois, com a morte, ocorreu com o ladrão de automóveis quando, ao ser ferido na perna pela rapariga dos óculos escuros, “O sangue aparecia já entre os dedos (...); gemendo, praguejando, tentava apurar os efeitos da agressão” (...), mas “o sangue escorria pela perna do pobre diabo” (p. 57) Em outro episódio – o do fuzilamento dos cegos –, o sangue aparece misturado a outro elemento também simbólico – o leite

– e ambos formam uma pasta pegajosa: “Os cegos (...) como se estivessem organizados, souberam repartir as tarefas eficazmente, alguns deles patinando no sangue pegajoso e no leite e começaram logo a transportar os cadáveres para a cerca” (...) (p. 91)

Nesse trecho da obra, o narrador amplia a imagem e, em função do lamentável episódio, acaba produzindo um efeito lírico, porém, angustiado, como se pode observar: “Em pouco tempo o átrio ficou vazio sem outros sinais que não a mancha grande de sangue, e outra pequena tocando-a, branca, do leite que se entornara, mais do que isso só os rastros cruzados dos pés, pegadas vermelhas ou simplesmente húmidas” (p. 91-2). Não há como afastar dessa imagem a tonalidade lírica; entretanto, é uma imagem catastrófica que sugere sentimentos de revolta e de angústia. Imagem semelhante, porém, de um lirismo diferente encontramos em Drummond no poema “Morte do leiteiro”, quando, em sua última estrofe, ele assim se expressa: “Da garrafa estilhada, / no ladrilho já sereno / escorre uma coisa espessa / que é leite sangue... não sei. / Por entre objetos confusos, / mal redimidos da noite, / duas cores se procuram, / suavemente se tocam, / amorosamente se enlaçam, / formando um terceiro tom / a que chamamos aurora” (1989, p. 101).

Claro que há um grande distanciamento entre o que diz Saramago e o que escreve Drummond. Se de um lado predomina a poética da ironia explícita e exacerbada num estilo paródico, e até sarcástico, de outro, a suavidade poética que se manifesta no ritmo e na musicalidade do poema de Drummond dá à ironia um tom de elegância e sutileza, de modo que, embora o poema trate também da violência, o trecho acima que, na verdade, representa a parte final do poema, sugere um momento de mudança, é como se erguessem uma bandeira de paz e apalacassem a turbulência. A maneira como os líquidos contrastantes – leite e sangue –, ambos como símbolos de vida, se enlaçam e se misturam, representa um momento mítico de amor, um momento epifânico na medida em que simboliza o nascimento da esperança.

Entretanto, não se pode afirmar com segurança se há, de fato, uma relação direta entre Saramago e Drummond, até porque, como já dissemos, sempre que o narrador saramaguiano revisita outros textos é com intenção exclusiva de produzir uma inversão de sentidos, ou seja, através de uma crítica à linguagem preestabelecida, ele produz a desestabilização do plano dito cristalizado e cria uma nova forma de dizer, formulando pelo avesso um outro conceito das situações e das coisas.

Na citação em estudo, percebe-se essa desestabilização quando se desenham claramente as duas faces do lirismo. Enquanto em Drummond subjaz um lirismo de tonalidade

suave, cujo sentido não esconde o sentimento de piedade, principalmente por inscrever-se numa vertente de crítica social e estar filiado ao cânone de um lirismo tradicional. O texto de Saramago prefere outro caminho, embora usando uma imagem muito próxima daquela do poeta mineiro, seu tom, além de angustiado, é irônico, não permitindo a emergência do lirismo de raízes românticas, porque o medo e a compaixão não são pertinentes à arte irônica, embora possam surgir como resultados dos sentimentos disfarçados pelo narrador. Isso ocorre porque a ironia é, além de princípio de estruturação de um texto entre outras coisas, uma maneira “leve” - algumas vezes bem humorada, outras vezes ferina -, de falar de problemas sérios. Desse modo, ela serve também de disfarce para a revolta, para o sofrimento e, sobretudo para a indignação.

3.4.5. Depois do inferno, as esperanças de um mundo humano

Outros elementos simbólicos de fundamental importância também fazem parte da construção de *Ensaio sobre a cegueira*, principalmente no que diz respeito à trama da obra. A presença simbólica do fogo, da chuva e da água amplia o percurso da narrativa, ao mesmo tempo em que delinea uma nova perspectiva na trajetória dos personagens. Esses elementos se ordenam na narrativa de modo a dar uma nova direção ao ritmo da obra, sem, no entanto, deslocá-la do *imitativo irônico* para outro modo de ficção. A seguir, analisaremos os episódios envolvendo esses elementos, dentro do modo de ficção em que se inscreve a obra, uma vez que eles, agora, apontam para um estágio de recuperação dos valores humanos.

A vida dos cegos começa a tomar uma nova direção a partir do incêndio do manicômio, quando a mulher do isqueiro, num gesto de vingança contra “os malvados da última camarata”, recorre ao isqueiro como arma implacável no processo de destruição em massa. Embora cega, sabia como manusear aquele instrumento “ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para ter uma chama comprida (...), um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta duma tesoura” (p.206). Aqui, para demonstrar o efeito destruidor do isqueiro, o narrador faz uma analogia entre o punhal de lume e a ponta duma tesoura para evocar uma cena de morte provocada anteriormente. Mas é interessante observar que, nessa perspectiva, a simbologia do fogo se apresenta ambígua, porque, de um lado, provoca a destruição e de outro, produz a libertação. Assim, o simbolismo do fogo oscila entre os dois extremos na medida em que se associa ao seu antagônico - a água -, que aparece sob a forma de chuva para atenuar os efeitos do incêndio e

limpar as sujeiras. Nesse sentido, construindo um paradoxo, o incêndio pode ser entendido como um rito de passagem da morte ao nascimento, porque é da destruição do manicômio, da morte dos cegos malvados, de muitos outros cegos e da própria mulher do isqueiro que surge o princípio de libertação como possibilidade de recuperação da vida humana.

O momento trágico do incêndio, que caracteriza a forma de transição de vidas em confinamento para um sistema de liberdade, é descrito na obra de modo a mostrar nitidamente tanto o lado da morte quanto o da renovação. Em princípio, o simbolismo da morte se faz presente no próprio fogo, pois a chama se transforma num “punhal de lume” comparado à “ponta duma tesoura”. Essa comparação, ao mesmo tempo em que nos remete simbolicamente às flechas de fogo como prolongamento da luz, portanto, da vida, paradoxalmente lembra-nos o episódio em que a mulher do médico matou a golpes de tesoura o cego da pistola, além de trazer de volta o medo da morte numa lâmina de fogo sob a forma de punhal.

Mas esse fio luminoso, em sua ambigüidade, tanto pode significar liberdade como punição; por isso, em seu aparecimento, a primeira sensação é de temor, principalmente quando toma as proporções de um incêndio. Em tais condições, é impossível descrever, de um lado, o desespero dos cegos sendo destruídos pelo fogo e, de outro, com a sensação de cerco por parte dos militares. Sensação de cerco porque “já não havia dúvidas, os soldados tinham-se ido embora (...). Então (...), a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres (...)”.(p. 210), mas nos momentos finais do incêndio, o episódio é aterrorizante, as cenas de destruição, morte e desespero nos lembram uma catástrofe atômica e são resumidas pelo narrador da seguinte forma:

... o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente se alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par os loucos saem (p. 210).

Na descrição do incêndio, o narrador não esconde a ambivalência que atravessa os enunciados e, assim, permite uma leitura na qual se pode verificar que os cegos que conseguiram escapar e sair daquele inferno não são cegos, mas loucos que saem de par em par. A palavra “loucos”, aqui, ocupa uma posição emblemática, porque, analisando do ponto de vista do que seria uma possível alienação, o termo revela que a cegueira em questão não se limita apenas à perda da visão objectual, mas à perda de um visão crítica e subjetiva dos valores sociais e humanos. Porém,

do ponto de vista do narrador, o enunciado ironiza a atitude das autoridades por elas imporem o confinamento a tais enfermos num manicômio, o que, segundo a denominação, seria apropriado ao tratamento da insanidade mental e não da cegueira. Entretanto, ali não havia tratamento nenhum, tudo se resumia à quarentena como possível medida para evitar o contato entre contaminados e não-contaminados, e assim, conter o avanço da moléstia.

“Loucos” também podem ser todos aqueles que sobreviveram a uma cegueira coletiva, escaparam à catástrofe de um incêndio e, agora, como remanescentes de uma guerra, sofrem, onde quer que se encontrem, o pesadelo das rajadas de metralhadoras do inimigo, ou os estrondos do incêndio, porque conforme, afirma o próprio narador, “os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra” (p.189). Se pensarmos no conceito de guerra do ponto de vista dos encarcerados, podemos entendê-lo como a luta pela sobrevivência; entretanto, se pensarmos na humanidade, poderíamos imaginar que os cegos que estão sempre em guerra são os ambiciosos na freqüente luta pelo poder; aqueles que pensam que enxergam tudo, mas não vêem absolutamente nada, por isso, só os iluminados enxergam o mundo e a razão da vida.

Pires de Lima (1999, p. 418), analisando o mesmo episódio, afirma que a aproximação entre cegos e loucos que o narrador faz explicitamente, contribui para acentuar a indeterminação ontológica que perpassa a obra. Para ela, a polaridade cegueira/loucura também oscila e se torna extensiva à população da cidade, do país e do mundo. Assim, para boa parte dos cegos não há diferença “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” (Saramago, 1995, p. 211). Nesse sentido, o cenário em que os libertados se confrontam é do fim dos tempos; toda a população da cidade ou a humanidade, por extensão, se iguala na cegueira e sente-se de regresso “à horda primitiva” (p.245).

Mas em que pesem as ameaças de um cenário apocalíptico, a mulher do médico entende que é necessário ver, impondo a si mesma e aos demais, além da disciplina, os princípios de organização, pois “organizar-se já é de certa maneira, começar a ter olhos” (p. 282). Pensando assim, ela anuncia uma nova ordem na vida dos cegos que estão sob sua guarda, porque em sua experiência percebe que a lucidez e a visão são valores que dignificam o ser humano, por estarem intrinsecamente ligados à possibilidade de recuperação da estabilidade e da identidade. Por meio do mesmo raciocínio, reconhece também a urgência de agir porque “o tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se

veneno” (p. 283); por isso, é preciso recusar a ameaça escatológica de fim dos tempos e acreditar que o homem está no mundo para inventar seu próprio futuro.

Entretanto, é preciso lembrar que essa esperança de o homem inventar o próprio futuro não está vinculada a nenhum princípio religioso, pois a narrativa não atrela o enfiamento trágico dos personagens a nenhuma forma de punição decorrente de uma suposta desobediência a Deus, do mesmo modo que nenhum avanço ou conquista aconteceu por intermédio de um deus. Ao contrário, o processo de recuperação do mundo humano ocorre na contramão do pensamento religioso, de modo a afastar ao máximo a idéia de salvação ou de punição divina, porque para o narrador a salvação dos cegos não deve estar no espaço vivido nem no mundo divino, mas no mundo por eles desejado, para construir o seu futuro. Assim, o narrador continua fiel aos princípios da *ficção irônica* na medida em que o mundo infernal por ele instaurado, teoricamente não admite comunicação com os deuses do mundo apocalíptico; por isso, o personagem que perambula pela cidade conduzindo o grupo de cegos ao adentrar a igreja percebe que “todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados” (p. 301-2).

A partir desse episódio, a mulher do médico passa a imaginar o que teria acontecido às imagens para que ficassem todas de olhos vendados. Em suas deambulações imaginárias, supõe que teria sido o padre. Para ela, “é a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria”, imagina. Mas suas conjecturas não param aí; imagina o padre “vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de voltar para cegar também”; imagina todo o seu trabalho com panos, atando o rosto das imagens e com “tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram” e numa atitude de contestação ao inferno onde estava, expressa-se acerca do padre e de Deus, afirmando que: “esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver” (p. 302).

Segundo Frye (2000, p. 33), há em cada *modo de ficção*, uma visão cômica e uma visão trágica; assim, é possível se observar, em *Ensaio sobre a cegueira*, a presença simultânea de ambas as visões em uma relação harmônica, porém, articulada em sentidos opostos, ou seja, a visão cômica aponta para baixo, “afundando em complicações e, com freqüências, potencialmente trágicas e depois repentinamente voltando-se para cima em direção a um final feliz”. É essa trajetória que se pode observar na totalidade da obra em estudo, pois ela inicia num ponto imaginário cujo referente é um semáforo e a partir daí avança, passando por complicações diversas

até chegar ao clímax, no capítulo XII (que se estende da página 183 a 210), quando o narrador trata do enfrentamento dos cegos entre eles mesmos e do incêndio do manicômio. Daí para o final do romance, embora ainda com muitas cenas trágicas e de sofrimentos, sugere uma curva ascendente, pois os cegos se libertam do confinamento e, aos poucos, vão voltando as suas casas, recuperando a liberdade, a visão, o espaço humano.

Todavia, na visão trágica, o que ocorre é algo tramado no romance pela astúcia de um narrador que cria as condições para uma inexorabilidade e, assim, consegue intensificar a crise, mergulhando numa catástrofe predestinada. Nesse sentido, somente vivendo o drama ao longo da narrativa é que os personagens reconhecem sua fragilidade diante das astúcias do destino. Entretanto, o reconhecimento da índole do personagem, não ocorre de maneira explícita nem localizada, mas disseminado sutilmente em vários trechos do romance como, por exemplo, em expressões que revelam uma certa perplexidade ou decepção do personagem, como esta do médico após ser ofendido por um funcionário do ministério “É dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (p.40); também a rapariga dos óculos escuros que, ao ouvir falar de quadros de cavalos com medo emendou: “o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (p. 131); e ainda: “a cegueira também é isso, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (p. 204), dita pela mulher do médico quando percebeu que não fazia sentido mais se fingir de cega, porque ali já ninguém se podia salvar.

Em outras palavras: as marcas que sinalizam o trágico se expressam por meio do *destino*, levando o personagem a reconhecer a sua fragilidade diante do inevitável e, nesse sentido, o que se revela como trágico não é nada inédito senão a própria incapacidade humana de prever o que lhe possa acontecer, exatamente como no dizer de Frye (1973), ao afirmar “o que é reconhecido é raramente algo novo; é algo que lá esteve o tempo todo e que, por seu reaparecimento ou manifestação, alinha o final com o começo” (p. 33). Essa posição teórica, de alinhamento entre o ponto inicial e o fim da narrativa, pode ser verificada em *Ensaio sobre a cegueira*, na medida em que o romance começa no exato momento em que o disco amarelo iluminou-se em um cruzamento imaginário da cidade, desencadeando o pânico por meio da cegueira e termina também com a mesma intensidade de temor pela perda da visão como se pode observar nesta citação “A mulher do médico levantou-se e foi a 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 vi-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava” (p. 310).

O parágrafo que encerra a obra constitui uma cena na qual o narrador resgata, por meio da mulher do médico, situações que relembram os mesmos momentos de tensão vividos, tanto por ela quanto por outros personagens, quando da epidemia de cegueira na parte inicial da obra. Na verdade, é como se o personagem acordasse de um pesadelo em meio a uma escada cuja impressão se faz presente tão fortemente que o receio da cegueira ainda oscila no movimento dos olhos entre um céu acima todo branco e a imagem de uma cidade embaixo coberta de lixo e cheia de pessoas enlouquecidas. No *modo irônico*, o céu é temerário, por isso, ao levantar o olhar e vê-lo todo branco, lembra-se da cegueira e, subitamente, baixa o olhar para a cidade e a vê em todo o seu aspecto imundo, porque nesse universo infernal não há alternativas e mesmo ela, que não perdeu a visão, não pode ascender ao mundo apocalíptico.

Entretanto, o que se busca não é o paraíso, mas acesso ao mundo humano e, nessa perspectiva, localizar a casa e dela se apossar novamente parece ser o início da reconquista do mundo humano, porque a casa representa um espaço sagrado. Em que pese a incredulidade da mulher do médico no que diz respeito às crenças religiosas, ela não escapa aos preceitos de uma ética cristã que consagrou a família como um princípio de união divina, cujo ponto de apoio ou de encontro apresenta-se materializado na figura do lar. Assim, ela é o aconchego da família representando o centro do universo; é o refluxo do templo divino, sagrado pela união dos casais e pelo afeto dos membros da família. Na obra, ela se faz presente em várias passagens como podemos exemplificar por meio da expectativa da rapariga dos óculos escuros quando de sua chegada à casa de seus pais, juntamente com a mulher do médico cujo desfecho acabou em frustração em virtude de não encontrar a família, como veremos no trecho:

A rapariga dos óculos escuros deslizou a mão pelo alizar até que encontrou o botão da campainha., Não há luz, lembrou-lhe a mulher do médico, e estas três palavras, que não fazia mais que repetir o que toda gente sabia, ouviu-as como anúncio de uma má notícia. Bateu à porta, uma vez, duas vezes, três vezes, a terceira com violência, aos murros chamava, Mãezinha, paizinho, e ninguém vinha abrir, os diminutivos carinhosos não abalavam a realidade, ninguém lhe veio dizer, Minha querida filha, até que enfim chegaste (...), a porta continua fechada, Não está ninguém em casa, disse a rapariga dos óculos escuros e desatou-se a chorar. Encostada à porta (...). A mulher do médico quis consolá-la, mas tinha pouco para dizer (p. 234-5).

De acordo com a ilustração, o que se pode observar com relação à situação da rapariga dos óculos escuros e a da mulher do médico é que não há muita diferença entre ambas. A mulher do médico, embora não tenha perdido a visão, encontra-se no mundo reservado aos cegos, na medida em que não tem acesso ao mundo apocalíptico. Essa situação também se confirma, simbolicamente, com relação ao mundo humano quando ela se refere à ausência de luz na casa da rapariga dos óculos escuros. A ausência de luz, para ela que ainda possuía o privilégio da visão, naquele momento a colocaria em condições de igualdade com a rapariga dos óculos escuros; assim, eram duas cegas a bater as portas de um mundo que se recusava em aceitá-las. Todas as tentativas foram inúteis, já sem esperança nas vozes chamavam, mas as casas vizinhas estavam vazias e a peregrinação de casa em casa transformava-se numa deambulação de “ausência em ausência” prolongando a cegueira na medida em que não se via (encontrava) ninguém.

Em outra parte da obra, o narrador reforça a tese da casa como uma espécie de paraíso da família, espaço consagrado ao encontro das pessoas e, nesse particular, o conceito de família parece não estar subordinado simplesmente à idéia do vínculo sanguíneo, mas a certas peculiaridades que igualam os homens ou, pelo menos, que os faz viver as mesmas situações, como no caso do grupo de cegos liderados pela mulher do médico. Nesse sentido, o narrador afirma que “Foi a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos”. Para ele, a alegria transbordava de modo tão intenso “que sem ofensa ao rigor do termo, poderíamos chamar de transcendental” (257). E, aqui, dois vocábulos merecem destaques, haja vista a extensão simbólica que os envolve. Primeiramente, o vocábulo *sete*: número cabalístico que representa a perfeição e a totalidade, por isso, é evocado tanto na mitologia quanto na religião judaico-cristã. Na mitologia clássica, está relacionado ao mito de Apolo, fazendo parte de seu culto cujas cerimônias eram celebradas no sétimo dia do mês. Na religião judaico-cristã, é número sagrado cujo princípio está ligado ao próprio Deus e aparece logo no início da Bíblia (no Gênesis), fundamentando o mito de criação do mundo, pois, segundo o relato ali escrito, Deus criou o mundo em seis dias, mas reservou e sagrou o sétimo como o dia do descanso, por isso, consagrado como Dia do Senhor.

Mas noutra parte da Bíblia, ou seja, no Apocalipse, o *sete* aparece como uma releitura cristã, dando-nos uma interpretação escatológica do mundo tratado tanto no Velho quanto no Novo Testamento e, nesse caso, embora pudéssemos fazer uma leitura analógica dos sete peregrinos na esteira dos sete anjos do Apocalipse, preferimos vê-lo numa dimensão de totalidade, uma vez que sua diversidade e sua multiplicidade apontam para o infinito. Ao lado do *sete*, a

palavra *transcendental* também merece atenção na medida em que marca o princípio de ascensão, ou seja, é a partir do momento que os cegos adentram a casa que o mundo humano começa a emergir; assim, é necessário reafirmar que o movimento de ascensão em discussão não se realiza do nível infernal para o apocalíptico, mas do desumano para o humano, isto é, o referido movimento acontece dentro do mesmo modo de ficção porque somente assim o narrador se manterá fiel ao modo ao qual a obra se filia.

É interessante não perder de vista a aura sagrada que envolve o espaço familiar; para os cegos, ele tem uma representação paradisíaca, não obstante a desarrumação das coisas e o odor característico que exalam as casas abandonadas o odor que, aliás, prefeririam ao da rua infestada de cadáveres em estado de putrefação. A casa é o espaço onde reina a certeza de segurança e a esperança de viver melhor, por isso, merece cuidados e, sobretudo, limpeza. O narrador, ao relatar o que aconteceria a casa se não adotassem medidas de higiene e hábitos civilizados, eleva-a à condição de paraíso, ao mesmo tempo em que define o inferno sob uma ótica irônica do ponto de vista religioso. Diz ele:

...se entrassem com aqueles sapatos cobertos de lama e de merda, em um instante se tornaria o paraíso inferno, segundo lugar este, consoante afirmam autoridades, em que o cheiro pútrido, fétido, nausebundo, pestilento, é o que mais custa a suportar as almas condenadas, não as tenazes ardentes, os caldeirões de pez a ferver e outros artefactos de forja e cozinha (p.258)

Através desse comentário irônico acerca do inferno, o narrador insinua que os cegos acabam de se livrar de um estado infernal profundo e ascendem a um *locus amoenus*. Porém, a possibilidade de transformação desse lugar, num espaço digno de convivência humana depende do grau de consciência de cada um, no que diz respeito aos princípios de organização e limpeza; nesse particular, as primeiras medidas são exatamente no sentido de manterem a casa livre das imundícies das quais estavam todos impregnados. Entraram todos descalços enquanto a mulher do médico embalava os sapatos num saco plástico para uma possível lavagem, mas só isso não bastava, seria preciso se despirem, inclusive das marcas de um passado do qual ninguém foi culpado de ter vivido, porque a casa seria uma ante-sala do paraíso. Assim, o narrador constrói parodicamente uma crítica ao Jardim do Éden, quando Adão e Eva também viviam cegos, porque ainda não haviam provado do fruto do conhecimento e, por isso, permaneciam nus.

O mundo instituído em *Ensaio sobre a cegueira* é constituído por um processo de inversão em relação ao mundo adâmico, pois Adão e Eva permaneceram no paraíso até que se lhe abriram os olhos do conhecimento e de lá foram expulsos. Na obra em questão, os personagens, embora cegos, detêm na memória um saber moral que, sob a forma de pudor lhes impõe um certo constrangimento ao terem que se despir uns diante dos outros. Mas não de se despir das roupas, da memória do passado e, sobretudo, das vergonhas para acessarem ao sagrado espaço da esperança, pois o paraíso humano, mesmo construído como uma versão paródica do paraíso divino, também só aceita os puros, os limpos, os desprovidos de lembranças e de conhecimentos, porque só haverá felicidade coletiva se forem abolidas todas as lembranças negativas, embora, do ponto de vista teórico o *mundo irônico* não admita a ingenuidade, como no *mundo apocalíptico*, o que justifica a relutância dos cegos em se despirem e que rendeu a mulher do médico uma certa irritação, levando-a a se manifestar ironicamente: “se quiserem posso pôr cada um de vocês numa parte da casa (...), assim não haverá vergonhas” (p. 258).

Todos se despiram e, como num ritual, a mulher do médico recolheu as roupas e levou-as para a varanda, como havia feito com os sapatos; depois, despiu-se também, pois, como os demais, precisava livrar-se das imundícies. As manifestações de um mundo aparentemente inocente surgem a partir do momento em que ela lembrou-se dos outros, que haviam ficado “no meio da sala nus, à espera não sabiam de quê” e, quando ela volta, percebe que eles “tinham-se tornado em simples contornos sem sexo, manchas imprecisas a perderem-se na sombra” (p. 260). É claro que a narrativa saramaguiana caminha o tempo todo sob uma orientação paródica, mas o efeito desse modelo funciona como se reduzisse àqueles personagens a um estado primitivo de pureza e de inocência comparável ao de Adão e Eva. Entretanto, vale lembrar que estamos tratando do mundo numa perspectiva infernal - portanto, o avesso do mundo apocalíptico -, nesse sentido, a recondução do homem ao paraíso ocorre no mesmo nível de ficção, por meio de artifícios paródicos; por isso, a impressão de inocência é falsa, porque teoricamente tudo ocorre no espaço da experiência, pois o percurso pelo qual passam os cegos, bem como as atitudes deles, são sempre imitações que objetivam exatamente ironizar o espaço da inocência.

Mas a busca por um estado de purificação continua desde quando a mulher do isqueiro fez uso do fogo, por ocasião do incêndio no manicômio. Em seguida, veio a chuva, que amenizou o calor da destruição e deu aos sobreviventes a chance de se locomoverem no labirinto da cidade à procura de alimento e de suas próprias casas, como se verifica no grupo da mulher do médico, que

já passou pela casa da rapariga dos óculos escuros e encontra-se na casa do médico, onde as dificuldades não são menores, embora a casa se apresente mais confortável e com um melhor aspecto com relação à limpeza.

Nesse sentido, reportamo-nos ao simbolismo da água uma vez que, quanto ao fogo, referimo-nos rapidamente no sentido de mostrar a sua importância simbólica como elemento de destruição, ao mesmo tempo de purificação e, especialmente, de libertação, como ocorreu no episódio do manicômio. No caso da água, lembramos que dois aspectos são por demais importantes, embora ambos pareçam indissociáveis; de um lado, a água como forma substancial e origem da vida; a água como matéria informe que antecedeu a criação e também matéria de reabsorção que mantem o corpo em funcionamento, assegurando as reações metabólicas e as funções termo-reguladoras do organismo; de outro lado, a água como substância sagrada para a purificação e regenerescência da vida num sentido espiritual; a água que salva pela morte simbólica, transformando uma vida imunda e suja numa vida límpida e luminosa; a água no sentido em que as religiões a tomam como elemento sagrado nos ritos de purificação e que, no cristianismo, associa-se ao rito de passagem no momento da cerimônia batismal.

A água e o fogo são possuidores de uma vasta simbologia, mas em *Ensaio sobre a cegueira* procuramos explorar o estritamente necessário, em função da natureza da obra, bem como da opção teórica de nossa proposta de análise. Por outro lado, é interessante observar que a água, durante o confinamento, e depois, numa cidade sem o mínimo de higiene, sempre foi cercada de dúvida com relação à procedência e qualidade. Nesse sentido, um narrador que habita um espaço onisciente e tem plena consciência do valor simbólico da água como fonte primordial da vida, vale-se do poder de criar situações dramáticas para manipular o personagem, no caso a mulher do médico e, ao mesmo tempo, permitir que procure convencer o rapazinho estrábico a beber um copo de água recolhido no autoclismo (caixa de descarga).

A estratégia, a princípio, parece funcionar; porém, o tom de sedução impresso no discurso denuncia o desconforto do personagem em ministrar a água de má qualidade para o rapazinho: “devagar, saboreia, um copo de água, é uma maravilha” (p. 264). São esses os argumentos que, pela maneira como são proferidos, já sinalizam suspeitas com relação à procedência e qualidade da água. Felizmente tais argumentos são interrompidos quando o personagem se lembrou de um garrafão de água pura e pediu ao garoto que não bebesse mais daquela água porque, embora sob os auspícios e manobras de um narrador astucioso, sabia da

importância de beber água clara e fresca no momento oportuno, nos raros instantes em que o insípido tem um sabor, em que o ser inteiro deseja a água pura. Entretanto, ao tomar essa decisão, automaticamente o personagem coloca o signo de água pura, em oposição ao de água impura.

Conforme Bachelard (1998, p. 140), não se pode depositar o ideal de pureza em qualquer matéria, pois é necessário que os ritos de purificação se dirijam a uma matéria capaz de simbolizá-los; por isso, a água clara é uma tentação constante para o simbolismo fácil da pureza, certamente porque nos parece haver uma tendência natural em se agruparem entre si, de um lado, elementos que sugerem claridade e transparência e, de outro, os elementos que aparentam escuridão e opacidade. Mas o mesmo autor confessa o seu drama diante da pureza e da impureza da água quando levanta as seguintes interrogações: “Quem não sente, por exemplo, uma repugnância especial, inconsciente, direta pelo rio sujo? Pelo rio enxovalhado pelo esgoto e pelas fábricas?” (p. 141). Nesse sentido, a narrativa que compõe *Ensaio sobre a cegueira* acaba contaminada por essa ambivalência simbólica, em virtude da presença da água proveniente de fontes diferentes: uma proveniente do autoclismo e outra de um garrafão hermeticamente fechado cuja transparência antecipava a suposta pureza. A alegria de tê-lo descoberto levou os membros do grupo a transformarem aquele momento num verdadeiro ritual de consagração e agradecimentos:

Vamos todos beber água pura, ponho os melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez na candeia e foi a cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se tivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar (p. 264).

O ritmo da narrativa, nessa ilustração remete-nos a simbólica cristã, e evoca o rito de celebração da *Santa Ceia*, lembrado na missa no momento da eucaristia, porém, numa situação invertida evidentemente, porque no texto em discussão, o rito celebra a vida material num raro reencontro com a dignidade, enquanto na religião o rito celebra a memória de um deus com a presença do vinho representando simbolicamente o sangue de Cristo conforme as seguintes palavras: “fazei isto para celebrar a minha memória”. Mas toda a preparação do momento especial, com a colocação dos copos de cristal na mesa, o cuidadoso manuseio com a água ao distribuí-la nos reservatórios e a expressão “Bebamos” remete-nos àquele momento de sagração em que o

sacerdote evoca os fiéis para o encontro com Cristo por meio do enunciado “tomai e bebei todos vós...”. Na celebração cristã, a água também se faz presente no ofertório, instante em que se mistura ao vinho para o ritual da eucaristia. Por isso, para Urbano Zilles (2001, p. 109-0), esse fato tem uma significação profunda, porque assim como água e vinho se misturam inseparavelmente, inseparável também é a divindade de Cristo com a humanidade.

Mas vale observar que, por trás daquele ritual, o narrador, ao edificar a cena, subverte os conceitos cristalizados de estratificação social, uma vez que registra, num espaço aparentemente luxuoso, a presença de pessoas de classes diferenciadas que vêm de um estágio degradante na mesma luta pela sobrevivência, o que certamente sugere a igualdade entre elas. A essa altura, o esforço delas alegoriza, num primeiro momento, a luta existente na sociedade em busca de dias melhores, ao mesmo tempo em que enfatiza, também, o desejo de uma nova ordem, na qual possa haver menos injustiças e desigualdades sociais.

Por estes e outros aspectos, a cena como um todo, ainda que numa visão distante, nos lembra a *Santa Ceia*, porque tudo ocorre em torno de uma mesa e, como na cena sagrada, ali estão os discípulos de uma crença vindos das diversas vertentes sociais e sem divindade; acreditam nas palavras da mulher do médico que, neste momento, desempenha, seja de forma inconsciente ou por vias do *destino*, o papel de um messias. Ela é a única luz que os ilumina não apenas pelo fato de ser a única a ter olhos de ver, mas porque os manteve juntos a si, os conduziu com respeito, os tratou com dignidade e soube se comportar com humildade. Seu sofrimento junto aos companheiros está explicitado nestas palavras: “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” (p. 262).

Como já nos referimos em outros pontos, o narrador só se vale de cenas sagradas para lhes imprimir um sentido ficcional, geralmente invertendo os valores, assim, cabe à mulher do médico, aquela que sente e vê, como um sacerdote presidir ao ritual de distribuição da água, mas as suas atitudes são maternas, por isso, o fato de ter nascido “para ver o horror” nos lembra o sofrimento de Maria diante do Filho agonizando na cruz. Outro ponto que nos remete à cena sagrada é que o evento acontece no exato momento em que o dia se despede, mas o significado da vida continua figuratizado nas ações do personagem que vê, no simbolismo da água e, sobretudo, na metáfora que faz da candeia um sol rodeado de astros brilhantes, como se aí estivesse, de fato, a divindade maior. Claro que nesse episódio, não há Cristo nem Judas, até porque tal cena não nos

lembra a *Santa Ceia* por semelhança, mas por oposição, uma vez que o narrador não edifica na obra nenhum espaço sagrado; pelo contrário, a eles recorre para desmitificá-los; assim, a cena dos cegos em torno da mesa é uma sombra pálida daquela que se elabora com a cena sagrada, na medida em que também não há ceia, há apenas um garrafão de água pura como objeto simbólico de um ritual num momento especial daquele grupo de cegos.

No procedimento de construção do recorte, quando o narrador delega autoridade ao personagem para a condução do ritual da água, abre espaço, por meio da ironia, para uma trama desconcertante, criando um lugar de instabilidade, um jogo móvel de sentidos que oscila entre a tragicidade e a comicidade na medida em que o ritmo da narrativa constrói, pela retórica, um cenário de luxuosidade que contrasta com a situação dos cegos. Nesse particular, há de se duvidar da seriedade do narrador, uma vez que, pela sua índole crítica ele jamais relacionaria a luxuosidade ao sagrado a não ser por oposição. Nesse sentido, ele institui o lúdico, pois o que aparenta sagrado não passa de um efeito cômico porque, mesmo do ponto de vista simbólico, ele não imprime à palavra um caráter sagrado nem institui suas ligações mágicas com o mundo transcendental. Para ele, o fundamental é a palavra maliciosa, demolidora, impregnada de ardor crítico, capaz de desestabilizar a harmonia do mundo e criar inquietações, corroendo as estruturas dos monumentos construídos por outras narrativas e, desse modo, instaura um mundo cuja tragicidade seja apenas o demasiadamente humano.

Nessa perspectiva, o simbolismo da água interfere na auto-estima dos personagens ao mesmo tempo em que atualiza os valores humanos que sofreram desgastes durante a quarentena. A descoberta de um garrafão de água pura significa mais um passo nesse mundo trágico, porém, humano, visto que o resgate desses valores continua se realizando por meio de índices de limpeza, como a lavagem dos sapatos e das roupas. A chegada de uma chuva torrencial demonstra a participação da natureza no processo de purificação não apenas dos cegos, mas de todo o espaço humano. A limpeza é o principal fundamento de purificação por isso, a importância da água, principalmente sob a forma de chuva, pois naquele momento “o céu era, todo ele, uma única nuvem, a chuva desabava em torrentes” (p.265). Assim se expressa o narrador para registrar a intensidade da chuva e da alegria que envolvia a mulher do médico quando, nua, recebia “no corpo, umas vezes a carícia, outras vezes a vergastada da chuva”, no momento em que se pôs a lavar as roupas, ao mesmo tempo em que a si própria.

Na esteira da simbologia da água se conecta a chuva, também como símbolo das influências celestiais sobre a terra, porém, como no *mundo irônico* o celestial é a natureza, eis a chuva como tal a exercer a sua influência sobre a vida, propiciando ao narrador a criação de cenas que, pela qualidade da elaboração artística, se equiparam a uma imagem do paraíso terrestre:

Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda aquela figura, que importa que estejamos cegos, são coisa que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. Só Deus nos vê disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos (p. 266-7).

O maravilhamento da cena paradisíaca não é construído de pura inocência nem de puro encanto, porque as constantes intervenções do narrador são cheias de moralidades e preconceitos com relação à nudez das mulheres; nem o *irônico* permitiria pureza e inocência em estado absoluto a não ser pela loucura. A expressão “nuas como vieram ao mundo”, atrelada à hipótese de um estado de loucura reforça um tom malicioso e machista, ao mesmo tempo em que nos dá a extensão do juízo acerca do comportamento delas naquele cenário. O discurso denuncia a implacabilidade do narrador quanto ao seu projeto de censura, pois tais cenas são inimagináveis ainda que todos estejam cegos, porque “são coisas que não se devem fazer” (p. 268).

Entretanto, o tom arrogante do discurso não tem nada a ver com a verdadeira índole do narrador, pois sua intenção não é de censura pelo contrário, tudo faz parte de um questionamento com relação ao que seria um verdadeiro estado de pureza em que a loucura talvez seja a forma mais aproximada. Em sua segunda investida, o narrador confirma essa intenção, na medida em que registra um recuo com relação à situação anterior. Se antes havia abominação, agora há contemplação e, assim, a cena se sacraliza com a chuva a escorrer por elas abaixo, a descer entre os seios, a se demorar e perder na escuridão do púbis. Nesse ponto o narrador se redime do discurso anterior e, ao assumir um plural majestático, parece encarnar todos os homens

quando admite que, “talvez tenhamos pensado mal delas injustamente”, o que justificaria a incapacidade “de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu na história da cidade” (p. 268).

Todavia, por trás de tudo isso, circula o simbolismo da água, pois o que há de mais importante na cena é um ritual de purificação, o qual se dá por meio da limpeza. Porém, como o narrador saramaguiano, além de astuto e habilidoso no jogo com as palavras, está sempre disposto a revolver conceitos e desequilibrar as categorias do sério e do cômico, aproveita-se para subverter a ordem da qual, a princípio, parecia fazer parte e, assim, alia-se à idéia de purificação quando deseja ir caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu como caiu a toalha de espuma. Nesse discurso, ele subverte a geografia do estado de pureza, na medida em que purificação significa ascensão e não queda, como sugere a ilustração. Mas o narrador não compartilha da idéia de um paraíso como um mundo intangível, incorpóreo, perdido na imaginação cristã desde o início dos tempos; pelo contrário, atribui-lhe criticamente um tom reducionista porque, para ele, “o paraíso era lá fora, na varanda” (p. 268).

Entretanto, se as metáforas e as comparações são elegantes, e a cena de uma rara beleza, o mesmo não acontece quando se trata da crença em enunciados bíblicos entre os personagens. Nesse sentido, o narrador é implacável e, por meio da mulher do médico, deixa escapar seu ceticismo quando não aceita a crença da mulher do primeiro cego quando ela admite que “só Deus nos vê”. Essa discussão retoma assuntos anteriores na própria obra quando, ao afirmar que o homem deve construir o seu próprio futuro, o personagem representado pela mulher do médico, também retruca que “Deus não merece ver”. Sua postura, agora, parece mais audaciosa porque, além de reivindicar a construção do futuro para o homem, o próprio personagem, como representação humana, assume uma posição que se sobrepõe ao Deus da religião, quando afirma que, “nem mesmo ele vê, o céu está tapado”. Desse modo, o personagem se proclama deus com a ‘autoafirmação’: “só eu posso ver-vos”.(p. 267)

Mas isso não basta ao narrador: sua astúcia parece ir além do insólito e, assim, focaliza todos os espaços possíveis de interferências, inclusive nas reflexões dos personagens, quando eles dialogam entre si, como podemos observar nesta ilustração:

O médico disse, se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente nos olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome não importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a

rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos (p. 262)

Na ilustração, o narrador provoca uma série de questionamentos sobre a visão enquanto coloca novamente em dúvida o pensamento medieval que afirmava serem os olhos as janelas da alma: “olharei verdadeiramente nos olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma”. Naturalmente não se trata de uma afirmação ingênua por parte do personagem, mas de uma estratégia do narrador, usando o personagem exatamente para dar margem ao questionamento, uma vez que seu intuito é dessacralizar os valores reconhecidamente consolidados, de modo a desestruturar o que há muito se considerava inabalável, canônico. Nesse sentido, o pensamento metafísico acaba demolido, visto que a seqüência de questionamentos desloca o conceito de alma para espírito, mas este ainda não se sustenta, pois num lance de astúcia e sabedoria o narrador procura demonstrar que mesmo quem não tem estudos adiantados, como a rapariga dos óculos escuros, seria capaz de discordar de tais idéias apresentando uma outra postura filosófica ao afirmar categoricamente que “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”. Tal afirmação, além de neutralizar os conceitos de alma e espírito, nos remete à idéia de que essa tal coisa são os próprios personagens do romance, porque ali está a essência de cada um deles, integralmente, desprovida de nome e de identidade, mas viva como eles.

De modo que a vida, independentemente da cegueira, conforme assegura Bosi (1988, p. 68), registra o caminho temporal entre dois simulacros, que compreende o percurso da luz à treva, ou seja, do nascimento à morte. Assim, concluímos que a vida ainda que num estado de cegueira, é um percurso luminoso, não obstante os percalços que lhe são pertinentes. Por outro lado, é pelo viés de “ser o que somos” que os cegos vão aos poucos recuperando a visão, embora num processo confuso, atravessado de traumas e incredulidade como ocorre com o primeiro cego quando, de repente, o interior das pálpebras se tornou escuro e ele “acreditou que tinha passado de uma cegueira à outra, que tendo vivido na cegueira da luz iria viver agora na cegueira da treva”. Mas qual não foi sua surpresa quando “abriu os olhos e viu. Viu e gritou, Vejo. O primeiro grito foi de incredulidade, mas com o segundo, e o terceiro, e quantos mais, foi crescendo a evidência” (Saramago, 1995, p. 306) de um mundo mais vasto, cheio de esperanças. Assim aconteceu ao segundo cego, ao terceiro e aos demais.

CAPÍTULO IV

AS DUAS OBRAS: IDENTIDADE E DIFERENÇA

4.1. A estrutura das obras e o processo de circularidade

As obras em estudo, não obstante suas diferenças, principalmente no que diz respeito à maneira como se inscrevem nos modos de ficção, trazem para o centro das significações alguns elementos semelhantes do ponto de vista estrutural, cujas particularidades pretendemos abordar ao longo deste capítulo. A princípio convém observar, de forma ampla e genérica, a estrutura circular que se desenvolve em tais obras para, só depois, pontuar os detalhes que se assemelham ou se diferenciam, mas que, de certa forma, guardam em si ainda que por oposição, uma dada correspondência. As obras têm, cada uma delas, um ponto central que nos dá a impressão de um redemoinho, isto é, um sorvedouro que, se de um lado, se revela como tematizador da obra, de outro, aparece como núcleo de tensão onde se concentram todos os eventos dramáticos. Nesse sentido, os personagens centrais dos romances não são detentores de um poder político institucionalizado, pelo contrário, são por ele marginalizados; por isso, são forçados a buscar meios de sobrevivência e, tornando-se líderes, passam a ser centro das atenções, desencadeando, a partir daí, o processo dramático que permeia as narrativas.

Ao pensar do ponto de vista formal, na estrutura das obras em questão nos salta aos olhos a imagem de grandes círculos, uns dentro dos outros, lembrando-nos a estrutura do inferno de Dante que, numa perspectiva teórica, nos remete ao recurso da “mise en abyme”, caracterizada como uma imagem que se move permanentemente dentro de outra enquanto se converte em abismo. A obra de Euclides da Cunha, pelo seu próprio nome – *Os sertões*, traz no início a letra “O” em sua forma arredondada, depois, na última sílaba de “sertões” o morfema “o” nasalizado, fechando assim, a circularidade grafo-fonética, o que nos leva a pensar “os sertões”, como uma grande extensão de terras em forma de um grande círculo. O próprio autor inicia a obra descrevendo o planalto central, o que pressupõe haver um “em torno”, porque o vocábulo “central”, pela própria natureza etimológica, sugere arredondamento, circularidade.

Essa suspeita se confirma quando, na primeira parte da obra, o narrador descreve uma série de cordilheiras como formas periféricas que funcionariam como paredões de proteção em torno do sertão. Mas não são apenas as cordilheiras que delimitam circunferencialmente os sertões; ao avançar na obra e se referir às pequenas povoações do sertão em volta de Canudos, ele afirma que: “Todas traçam, afinal, *elíptica curva fechada* ao sul por um morro, em torno de larga planura ondeante onde se erigia o arraial de Canudos” (Cunha, 2000, p. 25) (grifo nosso).

Aprofundando um pouco mais a leitura do ponto de vista teórico, a organização das formas circulares, terra → sertão → Canudos, em ordem decrescente confirma a “mise en abyme” na medida em que o afunilamento produz o efeito ciclone, o qual vai se consolidar na região de Canudos, por ser o centro de tensões aonde irá se desenvolver a maior parte dos conflitos. Mas *Os Sertões* ainda nos apresentam outras formas circulares, todas seguindo a mesma ordem em direção ao abismo ou ao sorvedouro. Nessa perspectiva, a estrutura formal da obra se compõe de três partes as quais se realizam, também, umas dentro de outras: a terra como círculo maior comporta o homem e este, por sua vez, carrega consigo o espírito da luta, seja pela necessidade de sobrevivência, seja como um recalque inconsciente em função da repressão, da crença e da alienação, seja ainda pelo diabólico instinto de crueldade ou, simplesmente, movido pela vaidade e pelo desejo de uma exibição heróica. A verdade é que nenhuma das opções salva o homem da iminência do abismo.

Nesse sentido, a luta, como terceira parte de *Os sertões*, se articula sob o signo da repetição, visto que se compõe de quatro expedições as quais não são continuidades uma da outra, mas um processo circular que se realiza por meio de uma sucessão de fracassos com repetição dos mesmos erros e das mesmas batalhas dramáticas cujos heróis, comparados aos do imaginário mitológico, não voltam para contar a história. Aqui, vale lembrar que, embora o conflito envolva as duas partes, evidentemente, priorizamos o lado das tropas visto que são elas que formam as expedições sobre as quais nos debruçamos. A primeira delas, do ponto de vista real, não se explicita como uma expedição de fato, porque é apenas “uma força de cem praças da guarnição para ir bater os fanáticos do arraial de Canudos” (p. 191). O que se deduz do quadro é que a pequena expedição já nasceu fracassada em virtude do insuficiente número de praças além da falta de elementos essenciais à marcha e, sobretudo, pelo seu despreparo físico e psicológico diante das hostilidades do sertão e das estratégias dos sertanejos.

Bastou, portanto, uma investida dos conselheristas disfarçada por uma pseudoprocissão do Divino e a cena tragicômica do desbaratamento das tropas vem à tona: “soldados correndo estonteadamente pelo largo e pelas ruas; saindo, seminus, pelas portas; saltando pelas janelas, vestindo-se e armando-se às carreiras e às encontroadas...” (p. 195). A refrega acontecera e fora violenta, mas mesmo a tropa estando em vantagem pelo calibre das armas, o comandante recuara. “Assombrara-o o assalto. Vira de perto o arrojo dos matutos. Apavorara-o a própria vitória, (...) A retirada impunha-se (...). A travessia para Juazeiro fez-se marcha forçada, em quatro dias. E quando lá chegou o bando dos expedicionários, fardas em trapos, feridos, estropiados, combalidos, davam a imagem da derrota (p. 197)

A segunda expedição como a primeira, “organizou-se sem um plano firme, nem responsabilidade definida” (p.199), o que a levaria a repetir o insucesso daquela; os assaltos-surpresas em meio à caatinga, sempre por iniciativa dos sertanejos e a eles favoráveis, induzem o narrador a revisitar o imaginário mitológico no sentido de demonstrar a simpatia da natureza como uma deusa protetora dos matutos. Segundo sua visão, “A natureza toda protege os sertanejos. Talha-o como Anteu, indomável. É um titã bronzeado, fazendo vacilar a marcha dos exércitos” (p. 205). Desse modo, percebe-se que a repetição das expedições explicita a estrutura circular desenvolvida pelo narrador durante todo o percurso da obra, principalmente em se tratando de Canudos, que se transformara em centro das atenções e de tensões. O narrador, ao traçar discursivamente essa rota, afirma que “Num raio de três léguas *em roda de Canudos* fizera-se o deserto. (...) os escombros carbonizados das fazendas e dos pousos, avultavam insultando o arraial num *grande círculo isolador*, de ruínas”. Nesse sentido consolidava-se “o cenário para um emocionante drama da nossa História” (p. 208) (grifo nosso).

Na terceira expedição, os mesmo erros se repetem; o narrador afirma que, desde os primeiros passos nos caminhos, todos os erros e inexplicáveis descuidos, além de preceitos rudimentares, já corrigidos ou expostos, voltam a acontecer porque “nada se resolveu de acordo com as circunstâncias especialíssimas da empresa” (p. 256). A sucessão de erros começa com a nomeação de um comandante desequilibrado, freqüentemente acometido por ataques epiléticos e vai até a imposição de marcha forçada em solo inóspito e sequioso sob altíssima temperatura, levando os soldados à exaustão bem antes dos combates. O resultado da insanidade só poderia ser desastroso, inclusive com incidentes inusitados e cenas bizarras, semelhantes às da primeira expedição, pois enquanto naquela a atenção da tropa seria desvirtuada por meio de uma

pseudoprocissão do Divino, nesta, os soldados seriam ingenuamente surpreendidos no momento de uma chuva de improviso. A cena descrita pelo narrador é tão patética quanto à da primeira expedição, visto que o equívoco consiste em pensar que o inimigo aproveitou-se do ensejo para sobressaltar os invasores, ligando-se ao furor dos fenômenos da natureza, disparando armas no fragor da trovoada que abalava os céus. O vexame se instaura com soldados

Correndo e caindo, resvalando no chão escorregadio e encharcado; esbarrando-se em carreiras cruzadas sob o fustigar das bâtegas, oficiais e praças, procuravam a formatura impossível, vestindo-se, apresilhando cinturões e talins, armando-se às carreiras, surdos às discordes vozes de comando; alinhando seções e companhias ao acaso (...). E daquele enredamento de fileiras, rompeu aforradamente de arremesso, um cavaleiro isolado, sem ordenanças, precipitando-se a galope entre os soldados tontos, e lançando-se pela estrada, na direção provável do inimigo (...). Era o coronel Moreira César. Felizmente o inimigo imaginário a quem ia entregar-se, procurando-o naquela remetida inútil, era um comboio de gêneros, enviado por um fazendeiro amigo, das cercanias (p. 268-9)

A quarta expedição fecha o ciclo dos grandes reveses, mas segundo o próprio narrador, “foi um desastre maior”. Essa expedição organizou-se sob os auspícios “de grande comoção nacional, que se traduziu em atos contrapostos à própria gravidade dos fatos” (p.305), pois, depois de tantas derrotas seria preciso apresentar algo que justificasse a nova investida. E não foi difícil, pois aquele momento apresentava-se oportuno para uma reflexão no sentido da elaboração cultural do símbolo estruturante da República, regime recém implantado que ainda se encontrava frágil e, na ocasião, ameaçado por jagunços comandados pelo jagunço Pajeú, cuja “desenvergadura desengaçada” suspeitar-se-ia que encobria o perfil de um estrategista militar ligado ao regime de *Bragança*, ou seja, a Monarquia, porém, sob as orientações de “um Messias de feira” -Antonio Conselheiro (p.305).

A referida expedição, como as demais, não escapou à repetição crônica dos erros primários, além de outros inusitados. Segundo o narrador, mesmo com as orientações da companhia de engenharia, que apresentara três recomendações para o sucesso das tropas, que seriam: forças bem abastecidas, mobilidade máxima e capacidade de adaptação ao terreno”, as tropas partiram das bases de operação - a meia razão”. Seguiram conduzindo pesados canhões, o que lhes impossibilitaria a rapidez na mobilidade, além disso, avançavam “em brigadas cujos batalhões, a quatro de fundos, guardavam escasso intervalo de poucos metros” (p. 318). Na verdade, persistia a obsessão de uma campanha clássica na qual se valorizavam traçados

imaginários em detrimento de uma realidade palpável e presente, palmilhada dia a dia pelas tropas, por isso, o narrador, quando questiona as instruções entregues aos comandantes de corpos, revela a incoerência de tais documentos. Para ele, ali veiculava “a teimosia no imaginar, impactas, dentro de traçados gráficos, as guerrilhas solertes dos jagunços” (p. 319).

Nessa expedição travaram-se os mais fulminantes combates, os quais, embora dramáticos, são narrados em tom epopéico, comparados à bravura de heróis da mitologia clássica, como forma de elevar os valores republicanos, transformando assim o arraial de Canudos no grande monstro cuja destruição seria ponto de honra para as autoridades, por ser de fundamental importância para dar sustentação e consagrar a estabilidade do regime. Mas inobstante todo o aparato e sofisticação da expedição os incidentes em decorrência dos erros continuaram a acontecer. Nesse particular, o narrador registra o desespero das brigadas, debaixo de uma estonteante fuzilaria, sem a mínima possibilidade de organização e revide; mesmo assim, sob fogo cerrado, ainda avançavam, “mas incoerentemente, num dissipar improdutivo de valor e de balas, sem a retitude de um plano, sem uniformidade na marcha”. Por outro lado, cada soldado havia “levado somente cento e cinquenta cartuchos nas patronas”, logo consumidos, forçando, assim, inevitável “parada de batalhões inteiros – em pleno conflito e na eminência completamente batida – para se abrir a machado os cunhetes de munições e distribuí-los” (p. 384)

Diante dos incidentes, o sucesso a princípio imaginado pelos comandantes não se confirmou, o sonho de vitória rolara morro abaixo na caatinga juntamente com os corpos inertes dos bravos combatentes, inclusive de alta patente. Sem chefes e sem vozes de comando, os sobreviventes, na sua maioria mutilada, não passavam de “heróis infelizes” que, segundo palavras do narrador, eram “vítimas da luta”. cujo estado de miséria despertava comoção quando chegavam à capital. Esse era o estado deles, conforme se encontra consignado textualmente:

Era um desfilar cruel. Oficiais e soldados, uniformizados pela miséria, vinham indistintos, revestidos do mesmo fardamento inclassificável: calças em fiapos, mal os resguardando, como tangas; camisas estraçoadas; farrapos de dólãs sobre os ombros; farrapos de capote, e tiras, escorridos pelos torsos desfibrados, dando ao conjunto um traço de miséria trágica (p. 405).

A citação nos dá, resumidamente, uma dimensão da tragicidade dos acontecimentos, mas ilustra também as evidências de circularidade nessa terceira parte da obra, na medida em que a cena de “miséria trágica” apresenta-se como reflexo da “imagem da derrota” narrada na primeira

expedição. Desse modo, confirma-se uma perfeita correspondência entre os fatos narrados naquela expedição e a cena aqui descrita, ou seja, além da circularidade dos acontecimentos, há também uma circularidade narrativa que se desenvolve ao longo do processo. Nesse caso, como a narrativa envolve simultaneamente todos os eventos que constituem a história, outros elementos também se repetem no sentido de consumir o processo de circularidade.

É o que ocorre também com a quarta expedição, em que, além dos problemas em decorrência dos erros estratégicos já registrados pela narrativa em todas as outras expedições, a natureza, mais uma vez, mostra-se implacável, parecendo confirmar o que se prenunciava na segunda expedição quando, na visão do narrador, ela protegia os sertanejos. No transcurso desta última expedição não seria diferente; as tropas teriam de enfrentar as irregularidades do terreno, as depressões, verdadeiras trincheiras naturais onde se escondia o inimigo, a caatinga composta de árvores tortuosas e espinhentas que também serviam de amparo e camuflagem ao jagunço, além do período sazonal que, naquela região, acomodava o regime das chuvas do qual decorriam conseqüências insanáveis. A esse respeito, o narrador afirma que:

Sob adustão dos dias ardentíssimos, cada banhado, cada lagoa efêmera, cada caldeirão encovado nas pedras, cada poça de água – é um laboratório infernal, destilando a febre que irradia latente nos germes do impudismo, profusamente disseminado nos ares, ascendendo em número infinito de cada ponto em que bate um raio do Sol e descendo sobre as tropas, milhares de organismos em que as fadigas criavam receptividade mórbida funesta (p. 423).

Conforme a ilustração, a terceira parte de *Os sertões* A luta, descreve verdadeiramente o centro de tensões onde acontecem os fatos mais extraordinários em matéria de destruição, além de toda sorte de sofrimentos. Tal movimento funciona como se fosse um funil infernal a sugar soldados e sertanejos num mesmo ciclone de barbárie. Segundo essa perspectiva, o processo de circularidade, formado pelas quatro expedições, cria a imagem de um engenho cujas moendas, girando em torno de si mesmas, constituem peças de trituração em virtude da repetição dos mesmos rituais estratégicos, das mesmas investidas e das mesmas barbaridades. Mas essa parte da obra ainda se prolonga com uma nova fase da luta, na qual todos os batalhões colaboraram, no sentido de intensificar a campanha propagando-a a ponta de sabre ou a carvão, para deixarem gravadas as impressões daquele momento que, nas palavras do narrador “Eram páginas demoníacas aqueles muros sacrossantos: períodos curtos, incisivos, arrepiadores: blasfêmias

fulminantes; imprecações e brados, e vivas calorosos, rajavam-nas em todo sentido, profanando-as, mascarando-as em caracteres negros espetados em ponto de admiração” (p. 434)

Ali, como um desafeto, estava impresso o ódio, o rancor e o desejo de vingança das forças do governo que se sentiam humilhadas diante de tantas derrotas. Desse modo, a nova fase da luta seria o início do fim, um prenúncio escatológico que o narrador magistralmente expõe num capítulo por demais sugestivo, intitulado “Últimos dias”, no qual os aforismos milenaristas do Conselheiro parecem se cumprir, pois é sabido que em suas pregações afirmava que “Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o sertão; então o sertão virará praia e a praia virará sertão” (sic) (p. 143). Na verdade, àquela época, os batalhões de infantaria estavam todos sediados a beira-mar e, na ocasião, avançavam sertão adentro para aplicar ao “subversivo” as leis do litoral, fazendo os habitantes da praia irem ao sertão e o sertão virar mar (praia) em virtude do banho de sangue que não só manchou o sertão, mas maculou a imagem da pátria. Nesse sentido, o capítulo “Últimos dias”, ao narrar a situação dos canudenses num momento de armistício transitório, nos dá a dimensão da tragédia ao mesmo tempo em que aponta para o final apocalíptico do arraial aqui, no sentido bíblico, pois Canudos, como começara das ruínas de uma velha fazenda abandonada seria, novamente reduzida a ruínas pelo implacável poder das armas.

Esse processo de “eterno retorno” nos remete a Frye (2000, p. 25), quando parte do pressuposto segundo o qual “o ciclo humano de acordar e dormir corresponde intimamente ao ciclo natural de luzes e trevas”; desse modo, formam-se duas estruturas: uma das luzes e outra das trevas. Em cada uma dessas esferas, ele supõe que os ritmos poéticos ou artísticos são estritamente ligados ao ciclo natural através da sincronização do ciclo solar do dia, do ciclo sazonal do ano e do ciclo orgânico da vida humana. Nesse sentido, a proposta em discussão trata de uma investigação acerca das imagens infernais, razão pela qual ela se inscreve na esfera do mundo indesejável ou caótico, como nitidamente representam as obras cujo teor constituem o objeto da pesquisa.

Para melhor compreender esses mecanismos, recorreremos a sua abordagem na crítica arquetípica que aponta quatro mitos com suas respectivas correspondências: 1) Mito da primavera: correspondendo à alvorada, à primavera e ao nascimento, tendo como arquétipo literário, a *comédia*; 2) Mito do verão: correspondendo ao zênite, ao verão e ao casamento, tendo como arquétipo literário, a *estória romanesca*; 3) Mito do outono: correspondendo ao por-do-sol, ao outono e à morte, tendo como arquétipo literário, a *tragédia*; 4) Mito do inverno: correspondendo às trevas, inverno e dissolução, tendo como arquétipo literário a *ironia* e a

sátira. Todos estes arquétipos se fazem presentes em *Os sertões* a partir do instante em que um narrador mítico se instaura num lugar do universo para, sobre uma imensidão obscura e informe (caos), como o Deus da criação, construir pela linguagem (narrativa) esse mundo imaginário que comporta o ciclo do tempo e o ciclo orgânico da vida, num ritmo em que se harmonizam comédia, estória romanesca, tragédia e ironia, tudo num percurso de eterno retorno, com a saída do caos pelo processo de edificação e sua volta pela destruição, o que corresponderia às trevas ou à dissolução, comprovando, assim, a circularidade da obra.

Ensaio sobre a cegueira também comporta uma estrutura circular, pois seu ponto de partida é o caos na cidade moderna e o final, a mesma cidade em estado de caos. O círculo maior é a própria cidade, imediatamente seguida pelo manicômio cercado e guarnecido pelo exército e, por fim, o “mal branco” que tematiza a obra e leva os personagens ao abismo da cegueira. Nesse caso, é possível se observar também, a presença da “mise en abyme” constituindo o labirinto do abismo do mesmo modo que verificamos em *Os sertões*. Vale lembrar que o início sintomático dessa circularidade pode ser percebido a partir da expressão “o disco amarelo”, que marca a abertura da obra em cujo contexto *iluminar-se* não prenuncia abertura, mas fechamento, uma vez que, como semáforo, logo depois viria o vermelho e não o verde. É nesse prenúncio de fechamento que ocorre o primeiro caso estranho de cegueira; estranho porque se dá em oposição à lógica de fechamento sugerida pelas cores luminosas, de modo que a tal cegueira se constitui, de certa maneira, uma forma antonímica, em virtude de a situação caracterizar um estado de treva, mas “treva branca”, e não treva negra como convencionalmente se conhece.

A partir desse episódio estranho, a cidade toda passa a ser centro das discussões, pois o que a princípio parecia um caso isolado de cegueira, transforma-se numa epidemia e se espalha por toda a cidade. Mas o lugar de maior tensão é, sem dúvida, o manicômio onde na luta pela sobrevivência se desenvolve; de um lado, demandas corporais entre os cegos, de outro, repressão e morte por parte do exército num confronto desigual em que soldados fortemente armados disparam contra uma população de cegos indefesos e famintos. O resultado é um verdadeiro massacre, como nos últimos instantes de *Canudos*. Entretanto, não é sem razão que a obra começa no momento em que *o disco amarelo iluminou-se*, pois é a partir desse instante que podemos observar as astúcias de um narrador calculista capaz de articular cuidadosamente um projeto com todos os pormenores que, aos poucos, irão se encaixando na estrutura da obra.

Nesse sentido, a narrativa estabelece uma lógica na proposta de fechamento das estruturas do mundo imaginário, na medida em que a seqüência de sinais luminosos também corre numa circularidade cronometrada pelo ritmo do tempo, numa ordem que, se antecedendo ao início da obra, começaria pelo verde para significar liberdade, escurecendo um pouco com o amarelo, que traça os limites para a liberdade e, por último, o vermelho, que seria a completa censura aos movimentos de locomoção no trânsito, depois, voltando novamente ao verde, que representaria o estado de plena liberdade, ou seja, a visão absoluta das coisas, mas isso só ocorre no final da obra.

Mas esse plano rotativo das cores do semáforo também pode ser lido na própria composição da obra, sugerindo três partes implícitas, porém, distintas, num movimento circular cujo início corresponderia ao amarelo, que levanta uma expectativa enquanto tudo transcorre num compasso de espera. A segunda parte corresponderia ao vermelho e constitui o momento mais dramático do romance e, como a terceira parte de *Os sertões*, parece produzir também o efeito ciclone na medida em que concentra as cenas mais fortes e degradantes. A terceira parte corresponderia ao verde e seria a que se desenvolve num tom de esperança de resgate dos valores perdidos, da reconquista da identidade, da volta às casas e do retorno ao mundo humano.

As partes sugeridas pelas cores do semáforo se configuram de forma evidente, pois, numa leitura descritiva, podemos demonstrá-las da seguinte maneira: a primeira compreende os oito capítulos iniciais da obra e começa com o incidente do semáforo (p.11); discorre sobre a epidemia, o modo como cegaram as pessoas, as (in)decisões do governo, o confinamento, o fuzilamentos de cegos passando pela idéia de alguns oficiais de que a solução seria a liquidação física dos cegos, encerrando com os rumores de que, diante do caos que envolvia toda a cidade, estaria para breve “a formação de um governo de unidade e salvação nacional” (p. 131) Essa idéia nos remete a *Os sertões*, visto que, a guerra de Canudos tinha como pretexto a unidade nacional e a salvação do novo regime – o republicano – que se encontrava ameaçado pelos seguidores de Antônio Conselheiro, simpáticos à monarquia.

A segunda parte se estende da página 133 a 210 e compreende os capítulos IX, X, XI e XII. Diferentemente de *Os sertões*, que concentram as tensões mais fortes na terceira parte, as situações mais dramáticas em *Ensaio sobre a cegueira* acontecem na segunda parte. É nela que a situação se agrava quando um grupo de cegos se proclama responsável pela distribuição das caixas de mantimento e passa a exigir pagamento pela comida; nesse sentido, recolhem todos os pertences dos outros cegos em troca da ração. A crise se aprofunda mais porque não satisfeitos com os

objetos recolhidos, “os malvados” passam a exigir mulheres para a prática de orgias sexuais. A nova exigência leva a situação a insustentabilidade, culminando com o assassinato do “chefe dos malvados” pela mulher do médico. Mas o momento de maior dramaticidade acontece com o incêndio do manicômio, onde muitos cegos foram sinistramente carbonizados, outros pisoteados, outros ainda esmagados pela estrutura do prédio quando desmoronou.

A terceira e última parte do romance compreende os últimos cinco capítulos da obra que, ao todo, totaliza dezessete. Essa parte inicia-se com a “libertação” dos cegos sobreviventes do incêndio, os quais desorientados e assustados, não sabem para onde ir; o espaço da liberdade continua sendo um “mar de leite” obstacularizado pelo labirinto da cidade, “onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar” (p. 211). Passado o desespero do sinistro e recuperados do susto, alguns irão perambular pelas ruas da cidade em busca de alimentos; outros mais organizados, como aqueles liderados pela mulher do médico aventurar-se-ão no sentido de retornarem as suas casas.

Nesse grupo a mulher do médico, por ser a única que vê, protagoniza as cenas mais inusitadas enquanto executa as mais árduas tarefas naquele mundo desumano, pois, segundo imagina, a humanidade até poderia conseguir viver sem olhos, mas deixaria de ser humanidade, em função da ausência das coisas essenciais ao mundo humano, entre as quais a visão. Para demonstrar o estado de mundo em que se encontra a cidade, ela expõe textualmente a calamidade: “não há água, não há eletricidade, não há abastecimento de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve ser isso” (p. 244). Revelada essa situação, coloca-se em suspeição a existência do futuro, pois em tais circunstâncias os cegos não sabem sequer como viver o presente.

Mas como o caos também tem sua própria ordem, o que se faz necessário em tal estado é adaptar-se a ordem caótica para se começar a ter olhos por meio de um processo de organização; organização no sentido de redescoberta da visão, pois o processo começara quando a rapariga dos óculos escuros descobriu que a mulher do médico não estava cega. “Tu não estás cega, disse a rapariga dos óculos escuros, por isso tens sido a que manda e organiza”. A resposta, na voz da mulher do médico, fez-se imediata e contundente, como um instante de revide: “Não mando, organizo o que posso, sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter” (p. 245). Assim, ela seria uma espécie de líder natural, “um rei com olhos numa terra de cegos” (p.245), por isso, exigia que se deixassem guiar por eles enquanto durassem; em lugar de ficar cada um em sua casa, deveriam continuar vivendo juntos. Esse episódio, certamente, desencadeou o processo de

recuperação da visão, porque a partir de então, aos poucos, eles vão readquirindo a visão, é o retorno da consciência, se bem que a vida da/cidade ainda continue infernal.

Em *Os sertões* há um clima de alienação ou cegueira que atravessa toda a obra; de um lado, o sectarismo dos seguidores do Conselheiro, que não conseguiam ver o mundo fora da crença messiânica, de outro, um fanatismo republicano em que a voz do regime se impunha como se fosse a voz de um deus. Os brados de “Viva a República” e as cenas de oficiais atravessados por balas no instante da saudação patriótica não eram diferente, das romarias e penitências daqueles sertanejos que se entregavam à morte por acreditarem que o Conselheiro seria uma divindade: o Bom Jesus. A verdade é que há um estado de cegueira no qual se igualam jagunços e soldados, por isso, todos os caminham para um final catastrófico porque, mesmo sabendo que irão para a morte nenhum dos lados faz concessão ao outro.

Nesse particular as obras se diferenciam, pois em *Ensaio sobre a cegueira*, os cegos superam o estado de alienação ao recuperarem a visão, enquanto do lado dos sertanejos ninguém sobreviveu para reavaliar a cegueira e o sinistro, ficou apenas a visão oficial, mas esta, além de unilateral e autoritária, é sempre cega. No tocante aos sertanejos, durante o conflito a crença no messianismo se evidenciava ainda mais, na medida em que, mesmo após a morte do Conselheiro, seus seguidores acreditavam que ele havia ido aos céus, mas havia deixado tudo prevenido; os inimigos não poderiam sair do lugar, como acontecera antes, agora estavam chumbados às trincheiras porque, em cumprimento às profecias, ele “volveria em breve, entre milhões de arcanjos descendo - gládios flamívomos coruscando na altura – numa revoada olímpica, caindo sobre os sitiados, fulminando-os e começando o dia do Juízo...” (Cunha, 2000, p. 461)

Essa idéia medieval de tom oracular e escatológico permanecia na crença do sertanejo de forma firme e autêntica, certamente como resíduos de um catolicismo milenarista, que, segundo o narrador, a própria igreja pregara por volta do século II. Por outro lado, *Ensaio sobre a cegueira* também registra previsões catastróficas e autênticas do ponto de vista da narrativa, mas irônicas do ponto de vista da fé. Há, em tais previsões, uma certa equivalência com *Os sertões* na medida em que o pior cego é aquele que permanece em estado de alheamento; por isso, é ironizado por aqueles que observam e “vêem” por meio de um projeto de organização que refuta todo e qualquer tipo de crença; como podemos constatar nesse trecho:

No caminho para a casa da rapariga dos óculos escuros atravessaram uma grande praça onde havia grupos de cegos que escutava os discursos

doutros cegos, à primeira vista nem uns nem outros pareciam ser cegos, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, a seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, a disciplina do vento, o perfume da lua, a reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o plano o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra, Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido (Saramago, 1995, p. 284).

A ilustração acima é exemplar no sentido de mostrar que as trevas sob as quais estavam mergulhados os cegos não provinha de uma cegueira física, pois enquanto escutavam discursos de outros cegos, à primeira vista nem uns nem outros pareciam cegos; entretanto, como os sertanejos e os soldados em *Os sertões*, não viam o mundo fora da esfera de suas crenças. Nessa perspectiva, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* vai além do narrador de *Os sertões* no que diz respeito ao detalhamento de credences, pois enquanto na epopéia de Euclides da Cunha apenas a República e o Messianismo de Antônio Conselheiro aparentam ser as causas da alienação, em *Ensaio sobre a cegueira* são arrolados vários pontos que tematizam crenças, desde aquelas que derivam diretamente do cristianismo, passando pelas mitológicas que evocam os deuses da natureza; pelas diabólicas que proclamam a feitiçaria, a magia negra e as trevas até as diversas correntes de pensamento que derivam da inteligência humana. Nessa abordagem o narrador explicita contundentemente a ironia, a ponto de ser sarcástico no tratamento com a exposição dos planos de pensamento quando os encara do ponto de vista da física. Desse modo, refere-se ao pensamento convexo, ao côncavo, ao plano, ao vertical, ao inclinado, ao concentrado, ao disperso, ao fugido e finaliza com a ablação das cordas vocais e a morte das palavras.

Não convém fazer aqui, uma análise minuciosa de cada plano evocado pelo narrador, mas a ablação das cordas vocais e a morte das palavras nos chamam a atenção, porque nos remetem a uma memória histórica que relembra, de um lado, um passado medieval em que o flagelo penitencial confundia-se com a tortura; de outro, crueldades mais recentes e de conotações políticas cuja finalidade seria exatamente a supressão da palavra a viva voz, por isso, seria importante resgatá-la, uma vez que, a ablação das cordas vocais tanto pode estar relacionada a uma mutilação do ponto de vista de uma flagelação religiosa para o cerceamento das palavras como

punição por elas terem sido ofensivas a uma divindade, como pode nos remeter às tiranias dos regimes ditatoriais que muitas vezes recorriam à prática da extirpação das cordas vocais como forma de calar os adversários mais agressivos que tinham a palavra como arma para atacá-los.

Mas o que o narrador demonstra, de fato, é que qualquer que seja a crença, quando seguida fanaticamente transforma-se em trevas, ou seja, seu seguidor torna-se um cego, passando a não ver além do que a crença determina. Em outras palavras, ele sugere que, para se ver o mundo do ponto de vista crítico e em todas as suas formas, é preciso se desnudar de todas as crenças e paixões. É preciso desconfiar de tudo que se preestabelece, pois em se tratando da visão o preestabelecido pode ser simplesmente uma ilusão de ótica. Mas para isso, faz-se necessário o princípio da organização, porque a organização permite ver o mundo criticamente, o que não acontece com aqueles cegos, em virtude de estarem fanaticamente envolvidos em pregações.

Certamente o ceticismo é, por excelência, o lugar do narrador saramaguiano, pois conforme podemos observar na citação, enquanto os cegos optam por diversos credos, ele prefere o princípio da organização como forma de não se comprometer com nenhuma facção doutrinária, ao mesmo tempo em que tenta demonstrar que é preciso desestabilizar as verdades consagradas para se ver as novas verdades ou pelo menos questionar o que antes se considerava inquestionável. Por outro lado, a posição do narrador, somada a sua índole irônica sugere uma tentativa de ruptura com a semântica do cristianismo, pois ao não aceitar os sentidos doutrinados, apela para a paródia artística como recurso capaz de construir, um paradoxo com relação ao sentido original.

Desse modo, ele institui uma crítica não só aos credos religiosos, mas a todas as formas de pensamento que se estabelecem como definitivas; valendo-se de princípios filosóficos, desconfia da certeza das coisas e investe na busca de provas da verdade por meios contrários àqueles convencionais. Por estas razões, as obras se diferenciam e muito, pois enquanto o narrador euclidiano faz uma análise do conflito de Canudos, levando em conta o pensamento positivista para descrever a terra e o postulado da fé, para traçar o perfil do homem sertanejo, recorrendo, inclusive, a relatórios de religiosos para demonstrar seu comportamento e sua crença, valendo-se ainda de conhecimentos estratégicos, do ponto de vista militar, para analisar o fracasso das expedições, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* elabora uma crítica a sociedade do mundo moderno por meio de uma narração indiferente sem a presença da ciência, da fé religiosa nem estratégias militares, de forma a-histórica e imaginária, apenas com recursos estético-paródicos, baseados numa filosofia da desconfiança e na ironia sem nenhum referencial do mundo natural.

4.2. Da “Tróia de taipa” à Metrópole anônima: a trajetória do homem em ritmo de tragédia

No item anterior ao tratar da estrutura das obras, referimo-nos as três partes que compõem *Os sertões*, bem como as que estruturam *Ensaio sobre a cegueira*. Agora, para demonstrar como se constitui o clima de tragédia nas duas obras e melhor explicitá-lo, resolvemos investigar o processo de composição das referidas obras, levando em conta algumas orientações teóricas compatíveis com o pensamento de Frye (1973) cuja teoria constitui a base de nossa reflexão. Nesse sentido, vale tecer algumas considerações acerca da tragédia moderna, para que possamos levar avante uma leitura sobre as obras em questão visto que suas características revelam os padrões de modernidade nos quais elas se inscrevem.

Massaud Moisés (1995), ao tentar definir a tragédia moderna, afirma que em nossos dias ela poderia ser definida como uma ficção inspirada por uma séria preocupação com o problema do destino do homem, considerando suas relações com a conjuntura que envolve sua posição no universo e, sobretudo, o sentido último de sua existência, onde se forja o espírito trágico motivado pela incapacidade humana de conhecer além do momento presente. Já Northrop Frye, ao se debruçar mais detidamente sobre o tema, enfoca o personagem trágico como um líder, situado entre o divino e o humano, movendo-se do heróico ao irônico por ser maior que o homem comum, mas em contrapartida, frágil em relação aos deuses e ao destino.

Desse modo, estabelece um perfil moderno para o trágico, no qual podemos enquadrar, de um lado Antonio Conselheiro na medida em que lidera uma comunidade que, segundo o narrador “Está na fase evolutiva em que só é conceptível o império de um sacerdote ou guerreiro” (p. 170); de outro lado, a mulher do médico que se tornara líder de um grupo de cegos por ser a única que enxergava. A observação do narrador euclidiano acerca do personagem, desqualificando-o ou rotulando-o de atrasado, remete-nos a um tempo em que o chefe da comunidade, além de guerreiro, era também um sacerdote que mantinha relações espirituais com o sobrenatural, por isso, estava acima do homem comum, identificando-se com um tipo de herói tal qual o da história romanesca. Já para o personagem de *Ensaio sobre a cegueira*, “enxergar” é a

particularidade que o faz superior perante os cegos, mas o aspecto heróico manifesta-se por meio da ironia uma vez que o narrador admite que “na terra de cego quem tem um olho é rei” (p. 103).

Mas para nos atermos ao tema, lembramos que em *Os sertões* Euclides da Cunha concebeu a história de Canudos como uma grande tragédia. Ao escrever sobre o conflito, ele empresta imagens do mundo das artes plásticas e cênicas, para apresentar a história como se fosse uma peça teatral e, desse modo, transforma o espaço geográfico num grande teatro cujos limites estariam no horizonte circundado de montanhas, lembrando-nos os teatros ao ar livre como acontecia na Antiguidade. Mas à proporção que o cerco se fecha, o espaço diminui e aumenta a barbárie; o arraial circunvalado mais parece um Coliseu nos tempos romanos, com a diferença de que se digladiam soldados e sertanejos para alimentar o leão faminto, materializado na figura do poder republicano. Metaforicamente, *Ensaio sobre a cegueira* em termos comparativos não se diferencia muito de *Os sertões* na medida em que o manicômio também é palco de luta, mas, por se tratar de imitativo irônico, a narrativa tem outro comportamento, até porque Euclides da Cunha constrói o espetáculo da deformação enquanto Saramago deforma o espetáculo da construção.

A tragédia implica uma mudança de rumo no curso da vida, ao mesmo tempo em que desperta uma sensação de vazio, geralmente acompanhada de infelicidade e sofrimento emocional, configurada em função da situação dramática que envolve a própria natureza humana. Essas características estão presentes tanto em *Os sertões* como em *Ensaio sobre a cegueira*, não obstante o estilo de ficção que predomina em cada obra. Para melhor compreender esse processo, visitamos também Roland (1997), que assegura que *Os sertões* foram escritos sob o signo de uma tragédia em três atos, correspondentes a três tempos cujo primeiro equivale ao tempo mítico de formação da terra onde teve origem o “martírio secular” do homem; o segundo teria a ver com o tempo histórico de formação da sociedade sertaneja, incluindo seu isolamento e a vocação messiânica, originada no cristianismo primitivo; e o terceiro referente ao tempo do acontecimento quando se repete sob a forma de guerra, o secular conflito dos homens que não se empenham na defesa de uma causa que poderia uni-los, mas porque defendem as idéias que os separam.

O discurso de *Ensaio sobre a cegueira* é de natureza diversa em relação a *Os sertões*, mas segue um ritmo semelhante, porque de igual modo se estrutura em três partes, porém, não definidas precisamente como na obra de Euclides da Cunha. Na narrativa de Saramago o tempo não se especifica nem se separa tão nitidamente; contudo há também um tempo mítico em que o processo de formação do mundo se dá de maneira inversa àquela narrada em *Os sertões*,

quando desconstrói um universo estabilizado. Na narrativa de Euclides da Cunha o homem está presente mesmo na primeira parte, destinada à descrição da terra; entretanto, o autor prefere enfocar tudo a respeito do cenário para só depois, falar sobre o homem e o expor à luta. Já a narrativa de Saramago não dá prioridade à construção do cenário em detrimento do homem; pelo contrário, no exato momento em que o disco amarelo iluminou-se, originava-se uma “treva branca” e o homem já lá estava, principiando o seu martírio, ao mesmo tempo em que era ironicamente focado como elemento constitutivo de um mundo trágico.

Nesse sentido, não há separação entre o homem e o mundo porque a construção de tal espaço já acontece em função do próprio homem. Por esta razão, o artifício narrativo empregado em *Ensaio sobre a cegueira* expande o tempo fundador para historicizar, por meio da ironia, porém, de forma coerente, os fatos que possibilitam a existência de um novo universo cujos habitantes são todos cegos; ou seja: como acontece em *Os sertões*, há também a formação de uma sociedade compatível com o grau de dificuldades do mundo em que habita, ressalvadas, evidentemente, as posições preconceituosas e deterministas do narrador euclidiano que, para demonstrar a identidade entre o homem sertanejo e o meio, afirma que “à medida que se formava, a tapera colossal parecia estereografar a feição moral da sociedade ali acoitada” (2000 p. 154).

Por último, o tempo do acontecimento, que não se resume a eventos localizados na narrativa, mas ocupa toda a extensão da obra na medida em que a capacidade visionária do narrador simula um mundo imaginário onde toda a população acaba reduzida à condição de cegos. Ao fazer isso, o narrador nos remete a instâncias imaginárias e por meios metafóricos nos revela o realismo da contemporaneidade, onde tudo que acontece ao homem “parece uma parábola”. A luta do homem, desde o passado mítico até esse futuro visionário equipara-se a uma deambulação em busca do paraíso perdido; é um passeio pelas trevas e, ao mesmo tempo, uma demonstração do martírio do homem que, em breve, se constituirá tragédia.

Se em *Os sertões* a promessa de retorno ao paraíso dava-se pela fé e pela penitência em *Ensaio sobre a cegueira*, o artifício é diferente: a persistência e a organização são os principais esteios aos quais o narrador se apega no sentido de resgatar os valores e voltar a ocupar o espaço humano. Recuperar a visão não significa apenas voltar a ver materialmente, mas recuperar o estado de lucidez que, aliás, não elimina, mas prolonga o martírio do homem, pois quanto maior a lucidez, maior a angústia do homem diante das suas próprias limitações. Assim, a parábola é também uma tentativa de explicação da condição humana num momento em que, de um lado, imperam a

velocidade do progresso, a ganância e abstinência moral e, de outro, ressoam as profecias escatológicas e o sofrimento como uma herança viva a constituir a tragédia do homem.

Diante de tal situação, fica evidenciado que o martírio do homem remonta ao tempo mítico, atravessando o tempo histórico e se perpetuando no tempo do acontecimento através da luta pela sobrevivência. O processo pelo qual o homem acaba violentamente arrancado de um mundo onde se via tudo e passa a não ver nada é a própria tragédia e se equipara à maldição divina, segundo a qual a partir daquele momento, o homem teria de viver por sua conta e risco. Nada diferente da narrativa bíblica que instituía um tempo em que o homem era imortal e vivia no paraíso; depois, em virtude de desobedecer ao seu Criador, perde a imortalidade e entra no curso da história, precisando, para sobreviver, interferir nela e provocar acontecimentos.

Nesse sentido, o raciocínio que se extrai desse ponto de vista é que o martírio do homem é pertinente à sua vida, pois se confunde com a história de sua própria existência. Mas o grau de tragicidade encontrado nas obras, independentemente do estilo de cada autor, tem como objetivo não só denunciar as mazelas sociais, mas enfatizá-las, evidentemente, por meio artísticos. De modo que, enquanto o narrador de *Os sertões* vai lingüisticamente construindo o palco da tragédia, os personagens oscilam no tempo, ora retrocedendo a um passado mítico, ora se transportando ao presente para a luta e, nesse vaivém, comportam-se como homens normais, porém, com poderes homéricos, razão pela qual, soldados e sertanjos se enfrentam em batalhas de titãs. A maneira como o narrador movimenta os personagens no tempo, dando-lhes o status de heróis míticos, propicia à obra uma feição imaginária na medida em que descreve uma batalha que parece nunca ter acontecido; ou seja: o narrador promove um improvável encontro entre duas civilizações perdidas no tempo, ambas fanatizadas, uma pela fé que ostentava o símbolo da República, a outra, pela veneração que dedicava ao Bom Jesus, misericordioso e milagreiro.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a tragédia se estende em duas dimensões, de um lado, uma população cega, confinada e explorada, que literalmente não enxerga um palmo adiante do nariz; portanto, não sabe aonde ir, não tem noção do espaço, das coisas, muito menos do futuro; de outro lado, a mulher do médico que não sabe sequer discernir se o privilégio da visão foi bênção ou maldição. A verdade é que essa obra tem suas particularidades com relação a *Os sertões*: nela tudo é encarado como se fosse normal, não há interferência divina nem apelo ao sobrenatural no sentido de se fazer penitência ou coisa parecida, tanto é que as primeiras medidas para conter o mal foram aquelas consideradas convencionais, através do ministério da saúde, e não por meio de

apelos à fé religiosa. A obra também não se ampara em acontecimentos históricos como *Os sertões*, a partir do episódio inicial que dispara a tragédia da cegueira já é possível se perceber que se trata de uma história de ficção, portanto, uma grande alegoria.

O Universo criado por essa narrativa caminha paralelamente ao avanço da epidemia, pois, à medida que o “mal branco” se alastra, alastra-se também o caos na cidade. Mas as coisas acontecem continuamente, os personagens todos vivem no momento presente, ninguém é arremessado a um passado mítico nem a um futuro profético para adquirir o status de herói; o clima de visionarismo ocorre em função da alegoria que a obra representa em relação ao mundo contemporâneo devido ao seu caráter ficcional. E por falar em heróis, *Ensaio sobre a cegueira* adota uma técnica contrária à de *Os sertões*, pois enquanto Euclides da Cunha prioriza o processo de elevação de seus personagens, sejam soldados ou sertanejos, à categoria de heróis, Saramago ironicamente, enfatiza o processo de degradação, colocando seus personagens abaixo das condições humanas. Mas com relação a *Os sertões*, é possível se observar que a construção do herói sertanejo não é gratuita; ela só ocorre por conta de dois fatores: a necessidade de consolidação do símbolo da República e a necessidade de credibilidade do exército brasileiro, pois seria indigna a luta que não se revertesse em glórias para o exército. Nesse sentido, para que os soldados se tornassem heróis, mesmo na derrota, seria necessário que a luta se desse com inimigos de forças sobrenaturais, ou seja, que tivessem as qualidades de heróis.

Entretanto, mesmo heroicizando o inimigo, o narrador não descarta o seu passado de sofrimento e de glória; nesse sentido, um olhar mais detido basta para se perceber a que ele atrela não só o sofrimento, mas a existência humana a um passado que remonta à formação do universo. Assim, o homem tem sua primeira fase de glória ao habitar um espaço apoteótico onde vicejam “as moitas floridas do alecrim-dos-tabuleiros, de caules finos e inflexíveis; as imburanas perfumam os ares filtrando-os nas frondes enfolhadas (...), os umbuzeiros (...) irradiantes em círculo”, onde também viceja “a árvore sagrada” (Cunha, 2000, p. 43-4). Por fim, arremata com uma descrição em que compatibiliza a paisagem sertaneja com o paraíso nos moldes do Éden:

E o sertão é um paraíso...

Ressurge ao mesmo tempo a fauna resistente da caatinga: disparam pelas baixadas úmidas os caititus esquivos; passam, em várás, pelas tigüeras, num estrídulo estrepitado de maxilas percutindo, os queixadas de canela ruiva; correm pelos tabuleiros altos em bandos, esporeando-se com os ferrões de sob as asas, as emas velocíssimas; as seriemas de vozes lamentosas; e as sericóias

vibrantes, cantam nos balseos, à fíbria dos banhados onde vem banha o tapir estacando um momento no seu trote brutal, inflexivelmente retilíneo, pela caatinga, derrubando árvores; e as próprias suçaranas, aterrando os mocós espertos que se aninham aos pares nas luras dos fraguados, pulam, alegres, nas macegas altas, antes de quedarem nas tocaias traiçoeiras os veados ariscos ou novilhos desgarrados... (...)... enquanto feliz, deslebrado de mágoas, segue o campeiro pelos *arrastadores*, tangendo a boiada farta, e entoando a cantiga predileta...(p. 45) (grifo do autor).

A ilustração retrata fidedignamente as peculiaridades desse mundo fantástico que é o sertão, pois sua construção não estaria perfeita se lhe faltasse o paraíso. E, como no momento da criação, há uma perfeita combinação entre as espécies que ali desfilam e a imagem que se constitui sertão; todas as espécies são apropriadas e compatíveis com aquele espaço imaginário, como também é exemplar o espécime representativo da humanidade, justificando as particularidades daquele universo. Todavia, a descrição do paraíso não pára na exposição da fauna e da flora. “Dilatam-se os horizontes” enquanto “o firmamento, sem o azul carregado dos desertos, alteia-se mais profundo, entre o expandir revivescente da terra. E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo sem dono” (2000 p. 48). A assertiva “sem dono”, nos moldes em que foi empregada, dada a sua ambigüidade, pode ser entendida tanto como terra sem governo, como terra sem lei, mas o sertanejo preferiu entendê-la como “Terra prometida”. Por outro lado, a forma indefinida como o narrador descreve o sertão sugere um espaço ilimitado que se estende em todas as dimensões, desde a horizontal ao firmamento; portanto, o sertão é o mundo, pátria do sertanejo.

Entretanto, esse é apenas o primeiro momento quando o tempo mítico domina toda a terra, momento de extrema ingenuidade em que o homem é “feliz e deslebrado de mágoa”, vive a entoar sua “canção predileta” porque ainda não tem consciência do martírio que o aguarda. Mas de repente tudo cessa e o tempo muda, vêm “os dias torturantes; a atmosfera asfíxiadora; o empedramento do solo; a nudez da flora (...) e o espasmo assombroso da seca”.(p. 48). É o limiar do sofrimento, momento em que homem desperta para a existência, instante em que se instaura o martírio que, segundo o narrador, é o reflexo de tortura maior e mais ampla que abrange a economia geral da vida porque nasce do martírio secular da terra (2000, p. 56). Assim, o martírio secular da terra condiciona o martírio do homem, constituindo-se atributo da condição humana.

Ensaio sobre a cegueira não se refere a nenhum paraíso, o passado de glória do homem, se houve, ele não conta; o que se consolida mesmo de forma dramática é o percurso que vai desde o primeiro momento da cegueira até o instante em que começam a recuperar a visão e

nesse particular, surge mais uma diferença em relação à obra de Euclides da Cunha, pois enquanto em *Os sertões* a felicidade está vinculada a um passado mítico ou a um futuro escatológico, em *Ensaio sobre a cegueira* ela vem com a recuperação da visão. Mas em uma coisa ambos concordam: a vida é uma grande tragédia, pois, mesmo em *Ensaio sobre a cegueira*, quando os cegos recuperam a visão, o estado de lucidez representa outra vida como afirma o narrador: "Vejo, vejo na verdade começa a aparecer uma história doutro mundo aquela em que se disse, Estou cego" (Saramago, 1995, p. 310).

Já o narrador de *Os sertões*, ao admitir que o martírio secular da terra condiciona o martírio do homem, fatalmente credencia o sofrimento do homem ao martírio secular da terra, mas amplia esse conceito ao deslocar a idéia do âmbito científico para o espaço religioso. Nesse sentido, a terra em questão não significa apenas o sertão, uma região cuja formação rochosa evoca eras geológicas que remontam a tempos paleolíticos ou glaciais, porque "Canudos era o cosmos", assim mesmo "transitório e breve". Ou seja, ainda que simbolicamente representasse a cidade sagrada, não seria o paraíso nem seria definitiva, mas "ponto de passagem, uma escala terminal onde decampariam sem demora; o último pouso na travessia de um deserto – a Terra" como cenário da tragédia humana. Certamente ironizando a fé daquela gente ingênua, o narrador afirma que "Os jagunços errantes ali armariam pela derradeira vez as tendas, na romaria miraculosa para os céus..." porque "nada queriam desta vida" (Cunha, 2000, p. 159).

Mas esteja ou não o narrador criticando a fé dos sertanejos, percebe-se claramente que eles tinham a convicção de que a vida na terra não seria prazerosa; entretanto, isso não os incomodaria porque, segundo imaginavam, martírio nesta vida significaria glória na outra; assim, caberia a eles aceitá-la como tal. Por isso, sua crença não se resumia a simples obediência a ordens sagradas, pois de todos os ensinamentos que aprenderam nas páginas do catecismo, ficaram lhes fortemente uma lição mais incorporada à vivência que à própria fé, o preceito único: "Bem-aventurados os que sofrem..." Isso, posto em prática através de "provações e pelos martírios" onde se "pregava, então, os jejuns prolongados, as agonias da fome, a lenta exaustão da vida" (p. 161). Tudo isso constituiria a súpula teológica do sertanejo, segundo a qual "a extrema dor" seria também "a extrema-unção" (p. 160).

O espírito da tragédia em *Ensaio sobre a cegueira* vai se revelando aos poucos, a descrição da vida cada vez mais penosa dos personagens, tanto no labirinto da cegueira quanto no "labirinto racional" que os confina, leva os a redefinir esse mundo das trevas como a tragédia de

viver, porém, sem nenhum sentimento de culpa nem ressentimento com o mundo exterior. O espaço onde se concentram os cegos parece interiorizar-se em cada um deles e transformar-se em um mundo possível de segundo grau, um microcosmo como afirma Pires de Lima (1999, p. 416). É como um cerco que se fecha, o mundo se reduz a uma cidade anônima perdida no tempo e no espaço que, em escala menor, se reduz a um manicômio, levando a mulher do médico, a única capaz de avaliar por meio da visão, a descrever tudo numa frase: “o mundo está todo aqui dentro” (Saramago, 1995 p. 102); mas para aumentar a tragédia, a assertiva acaba contraditada por outro personagem, que afirma ironicamente que “Nem todo. A comida, por exemplo, estava lá fora e tardava” (p. 102). As condições de vida nesse mundo de trevas se agravam, acentuando a redução do homem a ponto de levar um personagem a chamar o lugar de “inferno do inferno” (p. 191).

Numa outra ótica, *Os sertões* se edificam sob o signo das contrariedades, talvez para referendar a atmosfera de tragicidade que paira sobre ele, na medida em que colocam em conflito Antigüidade e modernidade. A deambulação do homem em suas páginas não condiz com a modernidade da obra, porque não se refere a uma deambulação espacial em busca de algo material, mas a uma busca espiritual. Na verdade, o que se vê é um retroceder “à idade do ouro dos apóstolos e sibilistas” como um “permanente refluxo do Cristianismo para o seu berço judaico” a fim de reviver uma fase da história na qual, conforme sugere o narrador, o pensamento primitivo dominava o espírito humano. Para fundamentar essa crítica ao que considerava as bases do atraso, o narrador procura fazer uma análise histórica do que seria uma doutrina, tratando-a de forma pejorativa e preconceituosa, conforme vemos quando se refere à “rebeldia contra a hierarquia eclesiástica” e na maneira como interpreta o apelo ao sobrenatural:

Montano reproduz-se em toda a história, mais ou menos alterado consoante o caráter dos povos, mas delatando, na mesma rebeldia contra a hierarquia eclesiástica, na mesma exploração do sobrenatural, e no mesmo ansiar pelos céus, a feição primitivamente sonhadora da velha religião, antes que a deformassem os sofistas canonizados dos concílios.(Cunha, 2000, p. 144)

Para o narrador, é esse espírito retrógrado de fé religiosa que mantém o homem em permanente deambulação, ao mesmo tempo em que perpetua o martírio em sua descendência. As rebeldias contra a hierarquia eclesiástica podem ser lidas como uma alusão à rebelião original da espécie humana, pois, ao romper com a igreja tradicional e optar pelo seu próprio catolicismo, Antonio Conselheiro, como Eva, teria mordido o fruto proibido e levado o homem sertanejo ao

martírio secular. Na visão do narrador, ao proceder assim, “O retrógrado do sertão reproduz a *fácies* dos místicos do passado”, vive uma certa experiência de poder e insurge contra a Igreja romana, exibindo argumentos que já perderam sua glória porque agora obedecem a satanás (2000 p. 142). Desse modo, o sofrimento do sertanejo teria origem na tragédia bíblica, estaria ligado ao princípio da desobediência, ou seja, seria oriundo do pecado original na medida em que o despertar da consciência nascera de uma vontade de poder que se traduzira em sofrimento.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o sofrimento tem seu lado trágico evidentemente, mas suas características não são de ordem religiosa; nesse sentido o narrador institui uma grande metáfora através da qual questiona a vida moderna como uma tragédia, aonde o drama de uma sociedade vem por meio de uma cegueira coletiva. Na situação aventada na obra, é possível se fazer uma analogia à maldição de Édipo, pois, da mesma forma que Tebas foi atingida por uma peste, a cidade anônima foi assolada por uma cegueira epidêmica; enquanto em Tebas procura-se um culpado para puni-lo, na cidade anônima punem-se as vítimas. Além disso, tudo acontece de maneira trágica, porque a epidemia surge de forma imprevista e inusitada, mas não nos moldes clássicos, o que revela as características de uma ficção inspirada por uma séria preocupação com o problema do destino do homem, ou seja, como o narrador se coloca em posição de visionário, sua visão alegórica alerta para os destinos da humanidade no milênio que ora inicia.

Nestas considerações talvez esteja o grande diferencial no que diz respeito à construção artística de *Os sertões e Ensaio sobre a cegueira*. *Os sertões*, como obra, constroem-se a partir de uma suposta realidade histórica; assim, o narrador capta, dela elementos concretos e vai diluindo-os por meio da diversidade de imagens que fluem do imaginário popular, somando a isso, de um lado, o seu poder criativo e de outro, a articulação do conhecimento científico para traçar um mundo fictício, porém, verossímil, dando fundamental importância ao homem como produto dessa realidade histórica. Desse modo, o homem sertanejo já se apresenta como um personagem cujas características refletem o cenário onde vive e assim, denunciam o sertão como tragédia. Nessa perspectiva, é possível perceber-se que o martírio do homem se decantou no imaginário, a ponto de constituir-se sentimento e reverter-se artisticamente em forma literária. Vários trechos comprovam esse argumento, como este que, se refere aos clamores da seca:

A seca é inevitável.

Então se transfigura. Não é mais o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores. Transcende a sua

situação rudimentar. Resignado e tenaz, com a placabilidade superior dos fortes, encara-o de fito a fatalidade incoercível; e reage. O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve – a insurreição da terra contra o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa. Sobraçando os santos milagreiros, cruzeiros alçadas, andores erguidos, bandeira do Divino ruflando, lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras – não há os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça as pedras do caminho, mudando os santos de uns para outros lugares. Ecoam largos dias, monótonas, pelos ermos, por onde passam as lentas procissões propiciatórias, as ladainhas tristes. Rebrilham longas noites nas chapadas, pervagantes, as velas dos penitentes (P.114)

As diversas cenas que compõem o recorte acima são, evidentemente, de caráter religioso, mas a maneira como o narrador conduz o texto evoca o martírio como elemento trágico de tonalidade artística e não apenas religioso. O conteúdo emocional, transformado em discurso, extrapola a esfera do religioso e instaura a arte. Nesse sentido, o drama da seca, aliviado por meio de rezas e penitências, converte-se num referencial de imagens apropriado à construção do cenário que servirá de palco para desenlace da tragédia. Assim, para o narrador, o primeiro amparo do sertanejo é a fé religiosa, cuja demonstração ocorre quando num momento de veneração; evoca “as alturas” por meio da oração, ao mesmo tempo em que revela o seu martírio e, priorizando a sua divindade, configurada nas “alturas”, recorre aos santos milagreiros evocando os rituais de penitência que encenam episódios de “tragédias espantosas”.

Em *Ensaio sobre a cegueira* não há o que encenar, porque a obra como um todo já é uma encenação, os recursos ficcionais desencadeados ao longo da narrativa permitem a simulação de um mundo imaginário onde todos os personagens atuam como figurantes da tragédia: todos são cegos e vivem as sensações de um mundo que só existe na imaginação; desfazer o engano seria enxergar, ver o mundo real e, talvez, iludir-se novamente porque pensariam que a tragédia haveria terminado enquanto teria apenas recomeçado num outro cenário. Esse outro lado da tragédia vivia a mulher do médico, porque enxergava, mas não havia mundo para ela, a não ser aquele que simulara para sobreviver junto aos cegos. Mas não obstante o mundo simulado não se livrara do conflito entre o ver e o não ver, muitas vezes preferira ser cega a ver tanta miséria, por várias vezes sofrera a sensação de haver chegado ao momento fatal, que nunca aconteceu; mas “lutar foi sempre, mais ou menos uma forma de cegueira”, diria o médico (p. 135), e já que “o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos” (p. 135), ela haveria de reconhecer que estaria marcada pelo destino como aqueles primeiros cegos,

“com a maior ou menor consciência, de levar com dignidade a cruz da natureza eminentemente escatológica do ser humano” (p. 133).

Diferentemente de Saramago, que não se preocupa em descrever cenário nem caracteres de personagens, o autor de *Os sertões* traça o perfil do sertanejo, juntando-lhe qualidades morais para transformá-lo num índice que sintetize a vida dos três povos que se lhe antecederam. Nesse sentido, mergulha nos bastidores sociais e arrebatá-lo pela pena, o que há de mais sublime em termos de singularidade porque o meio se constitui “sítio” onde está todo o patrimônio que dá origem à diversidade do sertão. Ali estão: a paisagem, o folclore, o martírio e o herói em material formidável para a construção estética do grande anfiteatro da tragédia sertaneja.

A sua religião é como ele mestiça.

(...).As lendas arrepiadoras do *caapora*, travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luars claros; os *sacis* diabólicos, de barrete vermelho à cabeça, assaltando o viandante retardatário, nas noites aziagas das sextas-feiras, de parceria com os *lobisomens* e *mulas-sem-cabeça* noctívagos; todos os mal-assombramentos, todas as tentações do maldito ou do diabo – esse trágico emissário dos rancores celestes em comissão na terra; as rezas dirigidas a São Campeiro, canonizado *in partibus*, ao qual se acendem velas pelos campos, para que favoreça a descoberta de objetos perdidos; as benzeduras cabalísticas para curar animais, para *amassar e vender sezões*; todas as visuadades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências... (p. 117-8) (grifos do autor)

O fragmento acima demonstra como se constitui o cenário que servirá de palco à tragédia de Canudos principalmente como o narrador articula os elementos possíveis da elaboração artística. O trecho nos revela como a crença do sertanejo estava atravessada por elementos diversificados que há muito povoaram o imaginário da região e que, aos poucos, foram se transformando em entidades que o cristianismo católico incorporou, ora como benfazejas, ora, como diabólicas. Tais princípios, de um lado, fomentaram a resistência do sertanejo e de outro, forneceram elementos para que a mito da guerra de Canudos se constituísse obra literária. Nesse sentido, o resgate histórico literarizado, passeia pela esfera das superstições, avança pelo terreno das tentações onde o “emissário dos rancores celestes” tem domínio absoluto e, depois, ascende ao pátio do misticismo onde os santos do sertão são suas entidades protetoras e “as aparições fantásticas de profecias esdrúxulas” comovem penitentes, arrebatando, do fundo da obscuridade, “messias insanos” que passam a motivar “romarias piedosas” em torno de “santas missões”.

A habilidade com a qual o narrador de *Os sertões* articula tais recursos é singular e, talvez, aí esteja o ponto de afastamento entre sua obra e *Ensaio sobre a cegueira* que, diga-se de passagem, quebra o ritmo de uma seqüência de obras como *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *A jangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, obras nas quais Saramago trabalha abertamente história e ficção. Ao optar pelo novo enfoque, ainda que de forma paródica por força de seu estilo, o autor prioriza os elementos sócio-culturais do povo português, desde o princípio de sua formação histórica e ainda que à revelia da fé cristã, suas obras traduzem, por meio de imagens, uma visão do mundo ocidental.. Em suma, todas essas obras são representativas da cultura portuguesa, portanto, dizem respeito a suas questões mítico-religiosas, exceto *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que não se limita simplesmente ao espaço lusitano, mas abrange, de forma subvertida, todo o mundo cristão.

Nessa perspectiva, as obras apresentam, uma forma de enfatizar criticamente certos valores sociais e morais do povo português ou mesmo da civilização ocidental. Mas *Ensaio sobre a cegueira* rompe essa trajetória na medida em que procura enfatizar o homem no espaço moderno, colocando-o como escravo ou prisioneiro de si mesmo nesse espaço. Mas não é só: o narrador também nos parece colocar o momento contemporâneo em oposição à Idade Média como forma de ridicularizar as duas formas de cegueira: lá, na escuridão do passado, o homem era cego em virtude da ausência de um saber científico, por conta da ditadura de um Deus supremo detentor de toda sabedoria; aqui, cego ainda, pelo excesso de luz da ciência que dita os caminhos do mundo moderno e escraviza o homem; ou seja, lá e cá o homem foi e será cego, porque sempre esteve e estará sob a ditadura de um deus, seja ele religioso ou cientista.

De modo que a luz proveniente de uma entidade suprema não passa de uma ilusão (que até poderia ser de ótica), ou, na melhor das intenções, de uma metáfora, porque, em sua concepção, para o homem Saramago, Deus não existe. Por isso, a cegueira branca que eclode como um mal incontrollável na cidade moderna, se pensarmos do ponto de vista de uma teoria dos modos, quando ocorre a queda do herói, ou seja, conectando ao mito de Adão, quando ele foi expulso do espaço divino e entrou no espaço humano, o pensamento é perfeitamente viável. Essa posição acaba endossada por Frye no momento em que nos lembra que a ficção européia nos últimos quinze séculos desceu seu centro de gravidade, isto é, deslizou vertiginosamente do mítico para o irônico, exatamente onde se situa a maior parte da ficção de José Saramago, inclusive *Ensaio sobre a cegueira*.

4.3. O fantasma finissecular e o fracasso das utopias

Conforme vem se evidenciando por meio das relações, *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira* são duas obras que guardam entre si visíveis diferenças em função da natureza de cada uma delas, entretanto, nas mesmas proporções, carregam traços de equivalência e similaridades, uma vez que foram escritas sobre as tensões de momentos finisseculares. Há, evidentemente, um distanciamento espacio-temporal entre elas, pois *Os sertões*, como obra, veio a público no *Brasil* em 1902, mas sua gestação dera-se a partir de dois artigos intitulados “Nossa Vendéia” publicados no Jornal *O Estado de S. Paulo* em 14 de março e 17 de julho de 1897, respectivamente, antes de o autor empreender sua viagem a Canudos. Já *Ensaio sobre a cegueira* foi apresentado aos leitores em *Portugal* pela Editora Caminho em 1995, mas a estudiosa Leyla Peroni-Moisés (1999, p. 256-7) observa que sua concepção se dera um pouco antes, ou seja, por volta de 1991, no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, quando do episódio da conversa de Jesus com Deus, em meio ao nevoeiro.

Segundo juízo crítico da autora, o nevoeiro, de claridade difusa e branca, representa a situação de desamparo e impotência em que se encontrava Jesus, situação que, arremessada para os mortais em *Ensaio sobre a cegueira*, representaria a perda da lucidez e a inação, o que constitui os maiores males que pode o homem sofrer. Esse juízo se torna mais evidente no *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (p. 299), quando, numa discussão entre Maria, Tiago e Jesus os ânimos se exaltam como veremos: “Não há cego tão cego como aquele que não quer ver, disse Maria (...), respondeu Jesus repreensivo, Cala-te, mulher, se os olhos do teu filho (*Tiago*) viram o mal, viram-no depois de ti, mas estes mesmos olhos, que para ti parecem que estão cegos, viram também o que nunca viste e com certeza não verás”. (parênteses e grifo nosso)

Na verdade, o que interessa ao nosso estudo é que tais obras, embora distanciadas por efeitos geográficos e temporários e, sobretudo, ideologicamente, visto que seus autores não comungam dos mesmos ideais, paradoxalmente o que nos parecem polaridades são elos que as unem. Pois, observando com um pouco de cautela, é possível perceber-se que essas obras carregam o signo de momentos finisseculares, ou seja, há em cada período próximo ao final dos séculos, momentos de muitas tensões e expectativas que, inevitavelmente, afetam as várias esferas do mundo, principalmente, o mundo artístico, porque este reflete os sentimentos humanos. Assim, o

efeito das tensões finisseculares se perpetuam por meio da elaboração artística, em virtude de encontrarem na obra de arte, o seu lugar de interpretação.

A história tem mostrado que é comum o surgimento de um grande número de lendas em torno de cada final de século ou de milênios; umas reaparecem, outras são reinventadas conforme as circunstâncias contextuais. O nascimento de Jesus, por exemplo, foi um fenômeno que originou a era cristã, cuja dimensão foi de tal importância que tornou inevitável a cada fim de século o surgimento de oráculos, às vezes, dizendo-se filho de Deus e fazendo previsões sombrias, bem como a emergência de crenças baseadas em antigas profecias, ao lado de novas seitas escatológicas pregando a segunda vinda do messias e dando ênfase retórica a pregações apocalípticas. Mas não é só o lado escatológico que se enfatiza na atmosfera finissecular; surgem também os iluminados: uns com teorias extravagantes tentando explicar as transformações do mundo, outros, com idéias visionárias, expondo por meio da arte, às vezes, de forma alegórica, toda a barbárie vivenciada pelo homem como uma representação dos sintomas da dor coletiva que se deu em função da degenerescência da humanidade ou do fracasso de suas utopias, porque elas vislumbravam a imagem de um mundo que projetava um espaço vital digno de se viver que, infelizmente, fracassou e só a ruína materializou-se no mundo da ficção.

Todavia, como o pensamento utópico está inscrito no mundo da ficção, *Ensaio sobre a cegueira* representa com muita propriedade esse ideal, questionando tanto o seu desgaste quanto o seu lado visionário. A obra é também a ressonância de um grito de desilusão em função do colapso dessas utopias há muito enraizadas no imaginário da civilização. Ela, ao mesmo tempo em que denuncia a ausência de novas utopias, revela o desejo de construção de uma sociedade melhor no transcurso do terceiro milênio porque, apesar do desgaste das utopias, foram elas que durante séculos alimentaram os sonhos da humanidade, e ainda que nos tempos modernos tenham levado o homem a entrar na rota de indefinição, não desapareceram completamente.

O que se depreende da obra como proposta visionária é que o homem precisa “dar a volta por cima”, porque, apesar de tudo, a humanidade existe e enquanto existir haverá a utopia como fonte mantenedora da esperança tão necessária à sua sobrevivência. Os cegos de *Ensaio sobre a cegueira*, como os sertanejos de *Canudos*, sofreram a fome, o confinamento, o desprezo, a segregação, a opressão, mas nunca pensaram em sua completa aniquilação. Os canudenses acreditavam na salvação da alma; para eles, morrer não seria o fim; os cegos sonhavam em recuperar a visão, ou seja, pensavam em sair da rota da indefinição e mergulhar num mundo de

dignidade, como dizia o quarto cego, cheio de entusiasmo ao recuperar a visão: “Vejo, vejo, por este andar o sol vai nascer sobre uma cidade em festa” (1995, p. 309)

Mas em que pesem a esperança e o entusiasmo das gerações, a atmosfera finissecular é sempre carregada de muita tensão; já houve até quem postulasse uma teoria a seu respeito. O francês René Thom, citado por Schwartz (1992, p. 388), procurou apreciar a congruência entre a catástrofe e a sociedade *fin de siècle*, formulando, assim, uma teoria na qual levantou vários questionamentos em relação a aparecimentos súbitos (criacionismo, óvnis, segunda vinda de Cristo) e desaparecimentos igualmente súbitos (dinossauros, Atlântida, transporte mental). Para o autor, parece razoável, que no final do milênio, as coisas e os seres possam desaparecer (ou aparecer) num piscar de olhos. Em sua reflexão, ele faz alusão a Frye, quando afirma que a “roda da fortuna” deve acelerar-se em velocidade estonteante, numa tentativa de desestabilização do mundo, principalmente no que diz respeito às utopias, para dar, em seguida, uma nova perspectiva, conforme podemos observar nas obras que compõem nosso *corpus*.

Nesse sentido, *Os sertões e Ensaio sobre a cegueira se* firmam como obras arquetípicas, pois exemplificam com muita clareza a referida desestabilização do mundo, colocando o homem frente a sua própria capacidade de auto-reflexão e transformação do espaço vital. A primeira obra em estudo parece concentrar todas as tensões políticas, sociais e religiosas do final do século XIX, funcionando como uma síntese panorâmica da época, sinalizando, principalmente do ponto de vista político, a desestabilização do mundo, porque o evento não é exclusividade brasileira, mas um represamento dos sentimentos revolucionários e dos descontentamentos, oriundos de movimentos que ocorreram principalmente, no continente europeu. Essa concentração explode sob a forma de um grande conflito que se denominou guerra de Canudos, mas a obra não só registra historicamente os fatos, ela faz uma profunda reflexão sobre tais eventos, levando em conta a origem dos fatores sociais, políticos e religiosos que poderiam ser as causas do desastre. Claro que essa reflexão não merece credibilidade absoluta do ponto de vista científico, primeiro porque as teorias da época são hoje muito questionadas, depois porque a obra é um consórcio de ciência e arte; assim, o relato, fruto da referida reflexão, tem muito mais de ficção do que de ciência.

Esse comportamento da obra no que tange ao referido consórcio se confirma na medida em que as teorias sociais e humanas correntes na época são articuladas artisticamente com vista à edificação de um novo modelo estético, razão pela qual o tratamento grandioso dado a

certos episódios e a equiparação de alguns personagens aos heróis da antiguidade clássica confere à obra um tom epopéico de forma inédita na literatura brasileira. De modo que o cataclisma oriundo dos choques entre as forças que, movidas por uma forma primitiva de religiosidade, defendiam Canudos e as que, atordoadas pela obscuridade do regime, insistiam em sua destruição, não se materializa apenas como um evento comum numa simples narrativa de ficção, mas como um empreendimento maior na história social e política do Brasil, a ponto de a obra constituir, de certo modo, um modelo epistemológico que marca a *mudança de paradigma*, tanto na história política e social quanto literária do Brasil.

Do ponto de vista da crítica arquetípica, vale observar que o processo de mudança é conhecido desde os primórdios, assim não será estranho vincular suas origens míticas ao deus *Janus* que, sendo senhor do tempo, preside a virada do século como passagem da velhice para a juventude. Entretanto, como o mito também é *logos*, isso repercute diretamente no paradigma, uma vez que todo processo de mudança é também um processo de desacomodação/acomodação possível de teorização; por isso, marcado por intervalos entre pontos de equilíbrio ou de desequilíbrio que, em virtude das crenças mítico-religiosas entranhadas no imaginário das culturas, acaba concentrando eventos negativos que são arremessados para a passagem dos séculos, geralmente sob a forma de crises, em que cada uma delas vem sempre com uma espécie de cataclisma e cada mudança de paradigma, com uma espécie de catástrofe (1992, p. 189).

Mas vale ressaltar que *Ensaio sobre a cegueira* não se desenvolve no mesmo prisma em que se desenvolvem *Os sertões*; não há nenhuma referência explícita à religião ou a entidades que possam sugerir crenças específicas, salvo referências genéricas que se constituem por meio de imagens próprias do cristianismo, cristalizadas em frases feitas como aquela que referenda o medo dos soldados que cuidavam da guarnição dos cegos. O narrador se expressa de forma descompromissada e aparentemente espontânea, quando remete ironicamente para Deus aquilo que julga não ser de sua competência dimensionar: “Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, *só Deus sabe como e porquê* (grifo nosso), um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores” (Saramago, 1995, p. 88). Ao colocar-se em dúvida quanto aos motivos do que levou os soldados a despejarem os carregadores contra os cegos, o narrador abdica da onisciência, talvez para enfatizar a dimensão do evento. E novamente volta à imagem, quando fala sobre um soldado que ficou cego e diz que “o que lhe valeu foi ser da tropa, porque se não teria ficado logo ali, a fazer companhia

aos cegos paisanos, colegas daqueles a que havia desfeito a tiros, e *Deus sabe o que lhe fariam*” (grifo nosso). Ou seja, ou narrador seria incapaz de prever o que poderia acontecer ao soldado cego, ou simplesmente se eximira de revelar aquilo que sabia.

Na verdade, não há misticismo, apenas o mito como elemento próprio da narrativa, o mito como princípio criador e instaurador do mundo ficcional, possibilitando que a cidade dos cegos se institua como realidade ficcional. Na obra, o que podemos considerar como referencial, do ponto de vista das diferenças são os personagens que movimentam as cenas, porque eles pertencem a classes distintas, mas aqui se igualam. Se há uma religião, não é a de um deus da diferença das formas, da diferença das cores e das dimensões, mas a de um deus da cegueira, da escuridão branca que afeta a todos pela igualdade perante o sofrimento, pela mesma submissão e dependência. Não há uma crença, mas uma descrença na realidade material das coisas, visto que todos são cegos e ninguém tem uma intuição divina capaz de dimensionar e diferenciar as coisas, salvo o personagem que não perdeu a visão. Mas esse fenômeno estranho, tão estranho como a cegueira sem sintomas e sem explicação científica, não demonstra relação nenhuma com entidades sobrenaturais que possam garantir a bênção da visão ou a maldição da cegueira.

Embora não contendo explicitamente indícios de crença religiosa, *Ensaio sobre a cegueira* não escapa ao estigma finissecular oriundo das crenças messiânicas que atravessaram o cristianismo e contaminaram a história da civilização. Por outro lado, como a arte tem também o compromisso de representar criticamente o processo cultural pelo qual passam os povos, não é estranho que a narrativa, como herdeira direta do mito, siga a trajetória circular do eterno retorno, registrando a cada final de século, em linguagem renovada, ainda que em pontos equidistantes no tempo e no espaço, eventos que se equivalem tanto pelo conteúdo constitutivo das imagens quanto pela semântica do sistema que rege tal civilização. É, portanto, nessa perspectiva, que se apresenta *Ensaio sobre cegueira* em relação a *Os sertões* não obstante o distanciamento espácio-temporal ambas as obras se inscrevem num mesmo contexto semântico, por isso, as imagens articuladas no passado têm valor equivalente ao das imagens articuladas no presente.

Mas, independentemente de suas semelhanças em alguns pontos, não se podem negar as particularidades de cada obra, em virtude das circunstâncias nas quais foram escritas, principalmente no que diz respeito ao modo como denunciam a selvageria do poder, por conseguinte, a cegueira de um povo quando submetido à tirania fundamentalista, seja do ponto de vista religioso ou político. Entretanto, no caso em pauta, os eventos são tratados conforme as

condições de cada época; assim, cada obra está impregnada de valores que, ao longo do tempo se modificaram conforme avançou também o processo civilizatório daí porque cada obra formula sua denúncia conforme suas próprias condições e estilo, isto é, a seu modo, porém, dentro de um mesmo sistema de significações cujo repertório de imagens, ainda que tenha transmigrado de outras culturas, submete-se ao pensamento da civilização.

Nesse sentido, *Os sertões*, obra inspirada a partir de um referencial histórico de conotação catastrófica – a guerra de Canudos – traz à tona uma série de questionamentos, todos relacionados aos acontecimentos históricos, políticos e sociais que ocorreram nas últimas décadas do século XIX e que marcaram indelevelmente o Brasil, assinalando, por conseguinte, uma mudança paradigmática. A guerra de Canudos, cujas razões vários estudiosos expuseram com muita propriedade, trouxe também suas contribuições para tal mudança. Entretanto, o que aqui se discute não é o julgamento da história, mas a exposição de alguns eventos que, ligados ao mito do fim do século, possam contribuir para a mudança de paradigma, sem, no entanto, desviar-se da semântica constitutiva do modelo judaico-cristão.

4.4. Distância e diferença numa só semântica

Com desenvoltura semelhante a *Os sertões*, porém, em ritmo diferente, *Ensaio sobre a cegueira* também formula sua denúncia. A catástrofe a que ele se refere é oriunda da própria condição humana e tem a ver com os novos rumos da luta do homem pela sobrevivência no mundo contemporâneo. Mas nesse caso, há um distanciamento, além de um paradoxo com relação a *Os sertões*, pois enquanto a obra de Euclides da Cunha trata de um espaço definido, denominado, marcado com descrições específicas sobre a formação geológica da região, sobre as raças e a formação do homem que ali vivia e sobre a natureza da luta, em *Ensaio sobre a cegueira*, a situação é oposta porque o homem vive um momento de perda de valores, a começar pela ausência do nome e a perda da visão, o que ocasiona a falta de identidade em relação a si mesmo e ao espaço onde vive; a cidade não tem contornos, não tem nome nem localização geográfica, é a-referencial e imaginária.

Ora, se em *Os sertões* a luta tem objetivos definidos tanto do lado daqueles que querem defender o espaço vital quanto do lado daqueles que querem destruí-lo, o que se pode

perceber é que tanto uma parte quanto a outra pretendem, por meio da luta, conquistar uma série de valores pré-estabelecidos na ordem do poder, para o fortalecimento e sustentação do seu regime de governo, seja político ou religioso. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a luta não é no sentido da conquista de valores preestabelecidos, pelo contrário, seu objetivo é resgatar os valores perdidos em função da própria degradação humana, ao longo da história. A estratégia de *des-nominalização* e *des-toponimização* usada pelo autor de *Ensaio sobre a cegueira* certamente é necessária para representar com a devida propriedade a dispersão que caracteriza o momento contemporâneo, pois a referencialização dos fatos e do espaço, provavelmente, atualizaria a ação em termos que poderiam comprometer ou mesmo neutralizar a eficácia simbólica e a alegoria que subjaz ao relato. Situação diferente ocorreria com *Os sertões* que, embora seja também uma obra de ficção, não representa momento de dispersão; por isso, a toponimização tem importância capital, tanto para a localização dos eventos como para referencializar o sertão, ainda que miticamente.

Em *Ensaio sobre a cegueira* a noção de espaço, do ponto de vista dos personagens, se relacionará sempre ao externo, ao desconhecido e implicará, para eles, uma construção presentificada e continua. Significa que, na medida em que o personagem avança na história vai traçando sua trajetória e criando seu próprio espaço vital, espaço este que não se materializa como uma projeção; ao contrário, é um projeto em construção advindo de formas subjetivas cuja realização não é dimensionada da mesma maneira, pois sempre se apresenta como uma noção completamente imaginária, exatamente ao contrário do que acontece em *Os sertões*, onde o espaço é conhecido palmo a palmo pelos sertanejos, motivo pelo qual a noção dos acontecimentos, principalmente referentes à luta, está inevitavelmente ligada a um espaço definido.

Há, em *Os sertões*, outros aspectos do espaço que merecem ser enfatizados para que se possa confrontá-los com situações equivalentes em *Ensaio sobre a cegueira*. O espaço tratado na obra de Euclides da Cunha remete-nos a um passado heróico quando o autor revisita o imaginário grego e traz à tona momentos de glória conquistados através da guerra. Através desse mergulho no passado, ele revela imagens dramáticas quando evoca a figura da *urbs monstruosa* – Canudos -, reduzindo-a a categoria de uma “Tróia de taipa”, estabelecendo um paradoxo com a Tróia lendária celebrizada nos versos de Homero. Essa comparação grotesca impõe-nos a dimensão do estado de miséria, ignorância e pobreza em que viviam os habitantes de Canudos.

Já José Saramago, por meio de uma cegueira alegórica, remete-nos a um futuro de instabilidades e incertezas. Uma leitura de *Ensaio sobre a cegueira* permite-nos entrever que o

momento contemporâneo é movediço; por isso, não oferece condições de firmeza para que se possa vislumbrar no futuro nada além de um mar de leite. Mas é interessante observar que, nesse nível de análise, as contradições existentes entre *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira* não anulam as equivalências semânticas no que diz respeito ao conjunto das imagens. Assim, tanto numa obra quanto na outra encontramos no discurso, um efeito extensivo que traduz um certo espírito de terribilidade da *urbe e*, desse modo, construir uma experiência urbana de sofrimento, portanto, mais dantesca que humana.

Nesse sentido, a metáfora da cidade não perde jamais suas características originais, que guardam os signos da ambigüidade uma vez que se prestam à duplicidade de imagens; ou seja, de um lado, a cidade celeste que se equipara ao céu religioso teorizado por Frye; de outro, a cidade terrena que representa a concentração humana com sua diversidade, sua flagrante diferenciação social, podendo também comportar tanto o templo sagrado quanto o da profanação, por isso, sinaliza com a libertação, mas amedronta com a escravidão. Canudos tanto amedronta pelo aspecto primitivo, como escraviza pela precariedade das condições impostas aos seus habitantes, assim, ela mais parece um espaço infernal, tanto pelo traçado, pela desorganização urbanística dos casebres, quanto pelo sistema de vida que adotou:

Não se distinguiam as ruas. Substituía-as dédalos desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o barulhento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, comeiras orientando-se para todos os rumos, como se tudo aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite por uma multidão de loucos... (Cunha, 2000, p. 154-5)

Do ponto de vista do narrador, Canudos era a cidade-ruína onde surgiu “um regime modelado pela religiosidade do apóstolo extravagante” (p. 159). Lá a população não exercia domínio sobre a cidade, pois, na medida em que ela, pelo seu *status* de cidade sagrada, sobrepunha-se à consciência de seus moradores, escravizava-os. Afirma ainda o narrador que, “Julgada pelo seu prestígio, a população tinha todas as condições do estádio social inferior” (p. 159). Essa afirmativa fundamenta-se no pressuposto de que a referida população iria aceitando, às cegas, tudo quanto lhe ensinara o Conselheiro e assim, “imersa de todo no sonho religioso, vivendo sobre a preocupação doentia de outra vida, resumia o mundo na linha de serranias que a cingiam”; por esse motivo, constituía-se “massa inconsciente e bruta” (p.159).

A cidade exposta em *Ensaio sobre a cegueira* se diferencia de Canudos em dois aspectos fundamentais: 1) a narrativa não traz detalhes sobre suas construções, a face da metrópole vai aparecendo enquanto a história se desenvolve e surgem edifícios, praças, supermercados, lojas, farmácias, enfim, toda a estrutura de uma grande cidade; 2) A cidade surge no momento em que desaparece do ponto de vista da visão; o narrador revela a existência da cidade por meio da cegueira, contrastando com um ponto luminoso: o semáforo. A partir de então ela também escraviza, na medida em que seus habitantes, ao perderem a visão, perdem também o domínio sobre ela, perdem o conhecimento sobre as coisas do mundo e da vida e, para usar a mesma expressão do autor de *Os sertões*, passam a ser “massa inconsciente e bruta”. Assim, não há mais relação de interação entre o homem e a cidade, mas uma relação de alienação ou dependência, na qual a cidade suplanta a liberdade de seus habitantes. O antes, visível e próximo, agora é obscuro e distante; para os cegos a cidade é apenas uma mancha imaginária sem contornos numa imensidão branca que se terribiliza, faz-se obstáculo e sofrimento, torna-se um inferno, antro de opressão, confinamento, imundícies, incêndio, mortes e cadáveres em putrefação. Ou seja, as imagens empregadas em *Os sertões*, em tempos e contextos outros, atualizam-se em *Ensaio sobre a cegueira* numa perspectiva diferente, porém, interpeladas pelo mesmo espírito semântico.

A paranóia de um poder que subjuga, humilha e oprime se faz presente e atuante em ambas as narrativas e, tanto numa quanto noutra obra, permeia os meandros oficiais. Em *Os sertões*, a ordem é a exterminação completa do que ainda resta de Canudos, por meio de um exército exausto e acéfalo. A essa altura, não apenas a aparelhagem militar, mas uma população de fardas em trapos surge pouco a pouco das colinas circundantes e insurge-se contra Canudos, mas nela, já não se vê seu lugar social hierárquico impresso como divisas de patentes, muito menos a dignidade de defensores da Pátria. Ali, houve uma transmutação da alma humana, os sentimentos se exauriram, o homem brutalizou-se e cegou para a vida, por isso, só vê a morte. Conforme o narrador, tudo apontava para um final sibilino, como se pode confirmar na ilustração.

Exagerara-se demais na distensão das mais extravagantes fantasias a temeridade daquele. Era o Anti-Cristo, vindo jungir a derradeira prova os penitentes infelizes. Imaginaram-no herói de grande número de batalhas, quatorze como especificou um rude poeta sertanejo, no canto que depois consagrou à campanha; e prefiguraram a devastação dos lares, dias de tortura sem nome, a par duríssimos tratos. Canudos dissolvido a bala, e a fogo, a espada...(Cunha, 2000 p. 262)

Fato semelhante ocorre em *Ensaio sobre a cegueira* as forças da ordem, em nome de um governo inicialmente tomado de pânico em virtude da gravidade do mal que, misteriosamente, se alastrava, tentam manter os cegos confinados para evitar o contágio, mas o mal escapa ao controle oficial, atingindo, inclusive, as forças militares; assim, as tensões se exaltam e surge o emprego de métodos radicais para acabar com a cegueira.

A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhe faltava. Sabiam o que no quartel tinha sido dito essa manhã pelo comandante do regimento, que o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias (...), da mesma maneira que se corta um membro gangrenoso para salvar a vida do corpo (Saramago, 1995, p. 105).

Desse modo, Saramago vai revelando pela escrita o universo de uma cegueira exótica que subjuga os personagens enquanto também vai tecendo o espaço urbano numa perspectiva invertida, uma vez que o aspecto monstruoso e putrefato da cidade, do ponto de vista lógico, não é condizente com o traçado e a feição de uma metrópole moderna como a que se insinua por meio da narrativa. Entretanto, a contradição se impõe como elemento constitutivo da vida nos grandes centros contemporâneos. As doenças, a falta de zelo com o espaço público, a falta de cuidados básicos com a população, leva a cidade ao estado de putrefação e revela a ineficiência de um sistema que só se perpetua graças à cegueira de um povo que não merece a responsabilidade de ter olhos. Assim, sob ameaças e entregues à própria sorte, igualados pela cegueira civis e militares, autoridades e população, perambulam pela metrópole fétida em luta pela sobrevivência desordenadamente e, tão cegos como os sertanejos e soldados em luta sem razão.

A imagem da cidade, tanto em *Os sertões* quanto em *Ensaio sobre a cegueira*, constitui-se objeto fundamental na tessitura do enredo, por conseguinte, na estruturação das narrativas. É no espaço destinado à cidade que tudo acontece; seja ele apenas um traçado disforme e primitivo ou o *designer* imaginário de uma imponente metrópole do mundo contemporâneo, ambos se revestem da mesma importância no mundo da ficção. De modo que, em *Os sertões*, os eventos se dão por etapas, mas tudo em função do arraial de Canudos – *A Nova Jerusalém* para os conselheristas e *Antro Infernal* para as forças do governo. Sua descrição na pena de Euclides da Cunha é de uma beleza ímpar, no tocante ao aspecto artístico; porém, é uma cidade edificada por

um processo de deformação conforme a concepção de quem a observava do alto da Favela, como afirma, ao rotulá-la de “a tapera enorme que as expedições anteriores não haviam logrado atingir”.

Aparecia, de improviso, toda, numa depressão mais ampla da planície ondulada. E no primeiro momento, antes que o olhar pudesse acomodar-se àquele montão de casebres, presos em rede inextricável de becos estreitíssimos e dizendo em parte para a grande praça onde se fronteavam as igrejas, o observador tinha a impressão exata de topar, inesperadamente, uma cidade vasta. Feito grande fosso escavado, à esquerda, no sopé das colinas mais altas, o Vaza-Barris abarcava-a e inflectia depois, endireitando em cheio para leste, rolando lentamente as primeiras águas da enchente. A casaria compacta em volta da praça, a pouco e pouco se ampliava, distendendo-se, avassalando os cerros para leste e para o norte até as últimas vivendas isoladas, distantes, como guaritas dispersas – sem que uma parede branca ou telhado encaixado quebrasse a monotonia daquele conjunto assombroso de cinco mil casebre impactos numa ruga da terra. As duas igrejas destacavam-se, nítidas. A nova, à esquerda do observador – ainda incompleta, tendo aprumadas as espessas e altas paredes mestras, envoltas de andaimes e baliéus, mascarada ainda de madeiramento confuso de traves, vigas e baldrames, de onde se alteavam as pernas rígidas das cábreas com os moitões oscilantes; - erguida dominadoramente sobre as demais construções, assoberbando a planície extensa; (...) Mais humilde, construída pelo molde comum das capelas sertanejas, enfrentava-a a igreja velha. E mais para a direita, dentro de uma cerca tosca, salpintada de cruces pequenas e malfeitas – sem um canteiro, sem um arbusto, sem uma flor – aparecia um cemitério de sepulturas rasas, uma tibicuera triste. Defrontando-as, do outro lado do rio, breve área complanada contrastava com o ondear das colinas estéreis: algumas árvores esparsas, pequenos renques de palmatórias rutilantes e as ramagens virentes de seis pés de quixabeiras davam-lhe o aspecto de um jardim agreste (Cunha, 2000, p. 276-7).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a descrição do espaço urbano não leva em conta estilo de construções, praças, logradouros ou outros aspectos arquitetônicos e estruturais da cidade, não se prende à pobreza nem à imponência de edifícios e outros monumentos. O relato se volta para o estado em que se encontra a cidade porque isso reflete diretamente a condição de vida de uma população afetada por aquela estranha epidemia de cegueira. Nesse sentido, a narrativa também é artisticamente bem elaborada, moderna e despojada, bem ao estilo saramaguiano, porém, com intuito definido de tratar da sordidez da metrópole, como se pode observar no trecho abaixo:

O aspecto da rua piorava a cada hora que ia passando. O lixo parecia multiplicar-se durante as horas noturnas, era como se do exterior, de algum país desconhecido onde ainda houvesse uma vida normal, viessem pela calada despejar aqui os contentores, não fosse estarmos em terra de cegos veríamos avançar pelo meio desta branca escuridão as carroças e os camiões (sic) fantasmas carregados de detritos, sobras, destroços, depósitos químicos, cinzas, óleos queimados, ossos, garrafas, vísceras, pilhas cansadas, plásticos, montanhas de papel, só não nos

trazem restos de comidas, nem sequer umas cascas de frutos com que pudéssemos ir enganando a fome, à espera daqueles dias melhores que sempre estão para chegar. A manhã vai ainda no princípio, mas o calor já se sente. O mau cheiro desprende-se da imensa lixeira como uma nuvem de gás tóxico, Não tardará que apareçam por aí quantas epidemias, voltou a dizer o médico, não escapará ninguém, estamos completamente indefesos. De um lado nos chove do outro nos faz vento, disse a mulher, Nem sequer isso, a chuva ainda serviria para nos matar a sede, e o vento aliviar-nos-ia de uma parte deste fedor. (...) É difícil caminhar. Em algumas ruas, sobretudo as mais inclinadas, o caudal das águas da chuva, transformadas em torrentes, atirou automóveis contra automóveis, ou contra os prédios, arrombando portas, esvaziando montras, o chão está coberto de estilhaços de vidro grosso. Entalado entre dois carros, o corpo de um homem apodrece. (Saramago, 1995, p.294-5)

É possível observar que nas diferenças constitutivas dos dois fragmentos textuais desenham-se também as variações humanas, políticas e culturais que permeiam as duas obras. Mas essas variações não se alojam apenas no patamar das diferenças, elas também sinalizam semelhanças, principalmente do ponto de vista da condição humana, pois tanto numa narrativa quanto na outra, o que está em jogo são as populações das cidades em questão. Na verdade, os fragmentos são uma amostragem de inúmeras outras diferenças e também semelhanças que se articulam ao longo das duas narrativas e que, inobstante o distanciamento e os estilos que as separam, como afirma Horácio Costa (Berrini, 1999, p. 146), suas efabulações guardam em comum a necessidade discursiva de apropriar-se da cidade com tudo que isso possa significar, pela “via negativa” (aspas do autor). Ou seja, a cidade, em ambas as narrativas, é enfatizada do ponto de vista do seu aspecto degradante e sórdido.

Em tais circunstâncias, *Canudos* representava a construção primitiva qual a da cidade imputada a Caim quando do fim de sua deambulação sob o signo da maldição e ainda como sinal de sedentarização dos nômades que dele descendiam, segundo o pensamento medieval. Mas para seus habitantes, *Canudos* significava o centro do mundo na medida em que, conforme imaginavam, refletia a ordem celeste e recebia sua influência, tornando-se centro espiritual e cidade sagrada. Já *Ensaio sobre a cegueira* não constrói, evidentemente, uma cidade nos moldes primitivo nem sequer sagrado como em *Os sertões*; pelo contrário, são exatamente os aspectos modernos que levam a cidade a sucumbir na imundície, tornando-se infernal para seus habitantes.

O cenário que se cria em decorrência do “mal branco” reflete a face de um mundo caótico e desgovernado, ao mesmo tempo em que revela os paradigmas de uma época de desumanização. Contudo, vale lembrar que, no transcurso das obras, pode se perceber que elas não

descrevem o espaço onde se situam as cidades apenas como cenários de lutas corporais ou de disputas pela sobrevivência; há, sobretudo, um interesse político que não se manifesta em favor das massas, mas em causa própria. Em *Canudos*, o que se vê é a exibição suicida de um exército em ruína, para dar sustentação à República e satisfazer ao sadismo de um governo insensível aos problemas da nação. Situação semelhante ocorre em *Ensaio sobre a cegueira* com as medidas adotadas pelo governo para controlar a epidemia. Não há, na verdade, nenhuma medida sanitária propriamente dita, senão uma exibição da autoridade, ordenando o seqüestro e confinamento das pessoas acometidas e suspeitas da cegueira. Mas não é só; a opressão ainda se faz via exército, que está sempre pronto para a repressão e o fuzilamento, ao menor movimento de um cego.

Finalmente, diríamos de forma resumida que algumas diferenças nos saltam aos olhos principalmente quando se constituem oposições. Assim, *Os sertões*, com suas toponímias, lugares ermos e inóspitos representam o mundo primitivo onde se edificara a Jerusalém do sertão, ao mesmo tempo em que prolonga a deambulação dos personagens pelo sacrifício da penitência, enquanto *Ensaio sobre a cegueira* retrata o mundo contemporâneo transformado em caos, desprovido de toponímias e contornos que, ao confinar toda a população da cidade num manicômio, leva-nos a crer que a tal cegueira branca é, na verdade, a ausência de lucidez. O discurso de *Os sertões* prepara o teatro da guerra, já *Ensaio sobre a cegueira* desenvolve a dramaticidade ao longo da narrativa. E ainda: enquanto *Canudos* tem um final trágico acaba “expugnado palmo a palmo na precisão integral do termo” (2000, p.514), *Ensaio sobre a cegueira* tem um final feliz: “a alegria servia-lhes de manjar, ninguém se queixou, mesmo os que ainda estavam cegos riam como se os olhos que já viam fossem os seus”(1995, p. 309).

De modo que as semelhança e diferenças são comuns nas duas obras, não porque um escritor cita outro, mas porque essa herança está no âmago de nossa vivência judaico-cristã, como afirma Leyla Perroni (Berrini, 1999, p. 241-2). Ou seja, do ponto de vista da teoria dos mitos, os arquétipos se perpetuam, levando consigo a referida herança nesse caso, exclusivamente literária. Nessa perspectiva, os ecos plásticos se movimentam no tempo, levando em conta que há também um resgate da memória mítica, dominada, evidentemente, por um mito maior – o cristianismo, que não só dita a semântica das imagens, mas demarca os limites de outras investidas mitológicas. Por essa razão, as expressões mítico-religiosas que se articulam tanto em uma obra quanto em outra não representam mais o sentido original porque, mediante o contexto que ocupam, receberam um tratamento literário e não religioso, embora resguardem a semântica do cristianismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A finalização de um trabalho pode se converter, na maioria das vezes, em fonte de prazer e alegria por se ter trilhado um caminho cujo percurso propiciou a fruição do inusitado e a conseqüente descoberta de novos conhecimentos. Entretanto, é um momento extremamente difícil, haja vista a necessidade de catalisação, apreensão e apresentação do que constitui, de fato, o espírito da pesquisa. No caso em pauta, são duas obras de reconhecido valor literário que, ao oferecerem amplas possibilidades interpretativas, trazem para o centro das significações uma variabilidade de questionamentos os quais tanto nos indagam quanto nos surpreendem quando colocados frente a frente numa tentativa de aproximação comparativa.

Nesse sentido, o cotejamento de alguns pontos das obras focalizados por meio das análises, suscita uma série de conclusões capazes de ir além das fronteiras das próprias obras, fixando um novo espaço inscrito pelas sobredeterminações entre as duas narrativas. Em face disso, concebemos *Os sertões* e *Ensaio sobre a cegueira* como duas obras que, pela natureza dos títulos já anunciam uma estrutura labiríntica na qual os personagens estão sujeitos as ações e reações que lhes foram empreendidas conforme determinações dos narradores. No primeiro caso, de um narrador sutil que, embora não esconda a simpatia por uma facção de “guerreiros”, algumas vezes, paira num espaço olímpico para observar do alto a contenda, mas não interfere em favor de nenhuma das partes; outras vezes, desce ao centro dos combates e se humaniza para sentir de perto e sofrer na pele o inferno da guerra para só depois poder denunciar as arbitrariedades. No segundo caso, de um narrador demiurgo que tem o domínio absoluto de toda a narrativa na qual os personagens, sem a noção de tempo nem de espaço, estão fadados a cumprir o que já está determinado pela própria estrutura labiríntica da obra, como se a trajetória a ser por eles seguida já estivesse previamente traçada pelo destino.

Mediante tal perspectiva foi possível observar, tanto por meio do movimento da linguagem quanto pela própria composição de *Os sertões*, que ali não havia apenas vestígios de um narrador obstinado pela erudição, mas a forte presença de uma entidade que demonstrava um profundo conhecimento da literatura clássica, por isso, seria capaz de construir uma narrativa que acompanharia o ritmo da tragédia; ou seja, um narrador que enquanto narrava, incorporava à obra

certas situações em que o dilema representava a submissão do herói ao determinante máximo do universo mítico: o destino. Essa “equação”, cujo modelo determinava a submissão do herói a uma entidade superior e inexorável, ajusta-se ao modelo determinista que o narrador articula ao longo da narrativa, pois segundo esse pensamento a humanidade também vive o dilema representado pelo choque entre o homem e as forças do mundo natural no caso em pauta, a seca, a chuva e o sol excessivo, entre outras manifestações. Nesse sentido, o narrador faz uma adaptação desse modelo ao mundo humano na medida em que considera seus personagens como sínteses das forças sociais e naturais, da mesma forma que os heróis trágicos eram subsumidos pelas divindades e os enredos passavam a representar dramas cosmológicos nos quais se encontravam as próprias potências da natureza, representadas pelos deuses e incorporadas aos personagens.

Os Sertões imita toda essa grandiosidade: seus heróis se equiparam aos da tragédia pelos feitos e pelo drama; entretanto, há profundas diferenças quanto às questões determinantes que acionam os eventos desejáveis e os indesejáveis. No modelo antigo, o determinante mítico é o destino que, como potestade cósmica, permanece imponderável e inexorável na determinação dos acontecimentos. Já no modelo atual, consignado em *Os sertões*, apesar do predomínio da ficção, há uma determinante racional, naturalmente passível de falhas humanas visto ser uma criação arbitrária do homem, mas que se impõe como ciência. As reflexões feitas pelo narrador, ao longo da obra, a respeito da tragédia sertaneja revelam-nos que nada era inevitável; entretanto, os fatos aconteceram, o que nos leva a concluir, conforme sua determinante maior – a ciência, que o curso dos acontecimentos poderia ser inexorável, mas as suas origens não. Essa posição do narrador nos deixa entrever que, para ele, a ciência é também fundamento determinante de sua crítica social.

Dotado de uma profunda capacidade de apreensão e conhecimento do mundo, detentor de um olhar poderoso e uma linguagem fluente e corrosiva, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* constrói, por meio da ficção, um mundo que não se relaciona com o mundo real a não ser de forma alegórica. Para isso, ele produz um outro paradigma ao subverter a linguagem convencional e os fatos do mundo natural. Dizendo de outra forma, ele cria uma nova realidade na medida em que institui um espaço ficcional que em nada deixa a dever ao espaço formulado em *Os sertões*. Nele também, as forças sociais exercem um papel fundamental na moldagem de seus personagens e no desencadear de suas ações; por isso, carregam os mesmos dilemas da sociedade e sofrem os mesmos dramas que afligem a humanidade no mundo natural.

De modo que, sem dar nome aos seus personagens, o narrador ordena-os de forma a representar as mais diversas categorias profissionais e classes sociais, levando em conta, inclusive, faixa etária e sexo, numa demonstração de que não se refere à concepção de um mundo particularizado, mas ao universo em sua completude, onde funcionam tanto forças correlatas quanto forças de oposição. A opressão, o confinamento, a permanente vigilância por parte das tropas do governo, os conflitos, as mortes, o desejo de liberdade, tudo exemplifica o que, de fato, ocorre no mundo natural. Nesse sentido, todos os elementos são componentes de um espaço que se constitui universalmente palco da tragédia humana. O suposto estado de liberdade que se prenuncia, após o incêndio do manicômio, é duramente criticado, pois não passará de mais uma intuição e um desígnio do espírito, que se manifestará nos interstícios de um jogo caótico de forças internas e externas ao homem, que propiciará apenas uma visão imaginária das coisas no “labirinto demandado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar” (Saramago, 1995, p. 211).

Conforme o que observamos à primeira vista, foi possível perceber que a distância tanto espacial quanto temporal entre as obras, poderia, de fato, constituir-se um obstáculo para o processo comparativo; entretanto, um estudo mais profundo nos fez ver que tudo que poderia ser um entrave acabou se revelando um traço de união entre os dois textos. Assim, o que parecia ser uma notável oposição estrutural, principalmente quanto aos procedimentos da linguagem de Euclides da Cunha no que se refere ao seu modo de fazer literatura, mesmo considerando os gestos individuais que marcam seu estilo, não se distanciam quando comparados aos procedimentos de José Saramago, porque não se repelem, mas se atraem por meio de traços de similaridade.

A escrita euclidiana, por exemplo, é um permanente jogo de figuras, constituindo simetrias e contrastes, onde a abundância de pormenores inseridos nas frases, desencadeadas principalmente pelo verbo no gerúndio, produz uma sintaxe retorcida e desconcertante. O rebuscamento de metáforas, a agudeza dos conceitos empregados na narrativa, a força dos sentidos em jatos sinestésicos, as explosões hiperbólicas, o trovejar das antíteses e o insistente conflito no sentido de unir razão e fantasia sob os auspícios do consórcio ciência e arte, tudo isso arrasta a narrativa para uma atmosfera barroca, ao mesmo tempo em que as tensões entre o misticismo e uma ideologia política hospedada no poder constituído se configuram como um efeito contraditório apolíneo/dionisíaco, dando ao conjunto da obra o aspecto de tragédia.

Por outros caminhos, mas na mesma direção, desenvolve-se a narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, pois o seu autor é protagonista de um estilo por vezes labiríntico, de uma escrita sinuosa, cuja metaforização se constitui geralmente pelo uso corrente da ironia. O rebuscamento não se dá pela captura do vocábulo arcaico pura e simplesmente, mas em função do deslocamento de sentido dos velhos clichês, agora, empregados, na maioria das vezes, para criticar os sentidos que eles próprios anteriormente hospedavam. Nesse sentido, a escrita se constitui alegórica e como está sempre em oposição aos valores supostamente estabilizados, firma-se como um monumento de antíteses que, mediante a sinuosidade das orações, as distorções da sintaxe e o alongamento dos parágrafos - que comportam em si várias assertivas por vezes contraditórias -, revelam também traços de uma estética barroca, porém, numa versão atualizada que poderia chamar-se neobarroca.

Na articulação de *Ensaio sobre a cegueira*, o ritmo da narrativa é demolidor na medida em que o narrador, ao visitar os antigos modelos proverbiais, não lhes devolve o caráter sagrado nem restitui suas ligações mágicas com a realidade, porque a palavra, ao ser envolvida pelo narrador, contamina-se de malícia e senso crítico, corroendo os efeitos de harmonia e encantos do mundo estabilizado. Dizendo de outro modo: o narrador é tenaz em suas intenções; por meio de uma arma poderosa – a ironia-, ele desmonta e descredencia as conversões canônicas ao mesmo tempo em que questiona a história como portadora de uma verdade e, ao fazê-lo, expõe ao ridículo o que aparentava ser uma verdade sacramentada.

O questionamento que embasa a obra não ocorre de forma assistemática nem aleatória, mas por meio da construção de imagens subvertidas as quais perpassam a narrativa e se presentificam como representações do *imitativo irônico* sob a forma de imagens infernais. Por isso, assumem uma intenção transgressora e corrosiva com vistas a criticar uma estrutura supostamente estável para transformar o mundo das cores, do espaço delimitado e das formas definidas numa imensa escuridão branca. É a imagem do mundo às avessas, do mundo indesejável, fruto de uma desestabilização cuja razão deve-se ao próprio homem se não pela desobediência, mas pela sua índole que, segundo o narrador, alegoriza o mundo humano enquanto converte-o em cenário de uma tragédia onde todos são cegos, salvo um único personagem, cujo poder sobre a vida é tão vulnerável quanto o poder do Conselheiro em *Os sertões*.

Nesse particular, as obras se equiparam tanto pelo grau de tragicidade que catalisam, quanto pelo aspecto humano que representam. Em *Os sertões*, não obstante o misticismo que atravessa a narrativa, o aspecto transcendental não conta, na verdade, o que há ali é

a condensação da substância social e cultural, captada por uma certa mundivivência e filtrada por uma poderosa memória do narrador com vistas a apresentar um quadro no qual possam constar, de forma subjacente, todos os problemas que afetavam coercitivamente a sociedade sertaneja. Já o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* não se envolve com o misticismo, assim, permanece livre para mostrar o poder de um texto literário no qual é possível se expor à fragilidade de um mundo que se encontra mascarada pelo rótulo de modernidade. Ou seja, o narrador através de seu olhar demolidor, consegue estilhaçar a imagem de mundo cristalizado, ao mesmo tempo em que expõe, no romance, as víceras da modernidade, revelando o lado negativo onde subjazem os conflitos sociais, econômicos e toda ordem de desentendimentos alegorizados numa cegueira branca.

Mas se, por um lado, muitas coisas caminham na mesma direção, por outro, há também muitos elementos sistematicamente antitéticos que, aliás, são fundamentais para definir a postura identitária das obras. Nesse sentido, o próprio ritmo discursivo de cada narrativa sugere o sentido que elas devem assumir, visto que, no plano individual, cada autor é detentor de um estilo, portanto, de uma vivência que reflete o mundo à luz da época. Euclides da Cunha, por exemplo, apreendeu uma certa visão de mundo em tempos nacionalistas, enquanto Saramago concebeu um outro mundo em tempos de globalização. Assim, não seria estranho verificar que, em razão desse distanciamento acontecem posições adversas não apenas quanto aos conteúdos temáticos das obras, mas com relação aos “motivos” que impulsionaram tais narrativas, uma vez que cada uma se apresenta, em sua situação específica, cheia de significados humanos. *Os sertões*, como obra, surgiu a partir de vários eventos carregados de significações históricas e culturais catalisados artisticamente num período em que a ciência, a raça e a civilização, principalmente no Brasil, se constituíam temas de grandes debates nos meios intelectuais, como sugere Nicolau Sevcenko (1999), ao tratar da “Inserção compulsória do Brasil na Belle Époque”.

Ensaio sobre a cegueira surge numa atmosfera aparentemente diferente em vista da tão propalada globalização, dos avanços tecnológicos e da desumanização do mundo; pois a modernidade se apresenta como um novo paradigma a exigir do homem um esforço constante no sentido de uma permanente atualização se quiser acompanhá-la; do contrário a humanidade tornar-se-á sua refém e perderá a oportunidade de conceber a nova noção de mundo que se vislumbra, mergulhando assim, definitivamente, numa imensidão branca. Mas em que pesem as diferenças entre as obras, *Ensaio sobre a cegueira* não é uma narrativa desprovida de significações históricas e sociais; ou seja, embora a crítica de Saramago à civilização moderna não tenha, no caso em

apreço, descrições explícitas a respeito das crises histórico-sociais na Europa, ela representa, por meio de uma metrópole desprovida de nome e limites, o mundo contemporâneo com suas contradições e, assim, eleva *Ensaio sobre a cegueira* ao mesmo nível de *Os sertões*, apresentando também conflitos entre a civilização e a barbárie. A narrativa retrata alegoricamente o mundo abalado e ressentido em função dos conflitos étnicos que varreram o leste europeu bem como das guerras que colocam em confronto Deus e Alá por conta de um terceiro deus materializado no petróleo e capitalizado no mundo; assim, quanto mais aumenta sua demanda e ele se eleva na bolsa de valores, mais afunda o Ocidente.

Para finalizar, ressaltamos que cada obra possui suas particularidades em virtude de serem formas bem articuladas de encarar e compreender o mundo em épocas distintas. *Os sertões*, evidentemente, pela natureza de seu tempo e de seu autor, expõem uma realidade crucial, muito mais à luz da ciência que da ficção, enquanto *Ensaio sobre a cegueira* escrito em outros ares, enfocando o mundo noutra perspectiva, revela-se nitidamente por meio da ficção e, curiosamente, por meio de uma ficção irônica. Mas não obstante a existência de pontos conflitantes, no que se refere ao conjunto geral das obras, elas caminham em rotas paralelas num ritmo sincronizado cuja materialidade se concentra num constante movimento de aproximação/afastamento, onde se registram aparências e contradições, semelhanças e diferenças, equidades e desigualdades, tudo numa atmosfera de imagens que oscila do divino ao demoníaco, mas todas construídas dentro do mesmo universo imaginário, sob os auspícios da semântica ocidental.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina. **O enigma de Os sertões**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte – Funarte, 1997.
- AGUIAR, Flávio. **Visões do inferno ou o inferno somos nós**. In: Revista do Brasil ano 2 n° 4, Secret. de Ciência e Cultura: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 1985 p. 116-235.
- Visões do inferno ou o retorno da aura**. In: NOVAES, Adauto (org.) O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 p. 317-25.
- A comédia nacional no teatro de José Alencar**. São Paulo: Atica, 1984.
- A secreta malícia**. In: Os melhores Poemas de Cruz e Souza, São Paulo: Global Editora, 1998.
- A palavra no purgatório**. São Paulo: Jinkings, 1997.
- ALIGHIERI, Dante. **O Inferno**. Tradução de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro s/d.
- A Divina Comédia**. Trad. J.P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- ALTER, Robert E KERMODE, Frank. Guia literário da Bíblia. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora da UNESP, 1997
- ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do povo**. São Paulo: Circulo do Livro, 1990.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular a idade média e no renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BERNUCCI, Leopoldo M. **A imitação dos sentidos: prógonos contemporâneos e epígonos de Euclides da Cunha**. São Paulo: Edusp, 1995
- .BERRINI. Beatriz (org.) **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC/ FAPESP, 1999.
- Ler Saramago: o Romace**, Lisboa: Editora Caminho, 1998.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988.
- Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- História concisa da literatura**. 41.ed. São Paulo Cultrix. 2004,
- BRAIT, Beth. (org.) **O Sertão e Os Sertões**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 1991.2 v.
- **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1995. v 3

- BRUNEL, Pirre **Dicionário de mitos literário** Trad. Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- BULFINCHER, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** (a idade da fabula). Trad David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.
- BYINGTON, Carlos. **Uma teoria simbólica da história**, o mito cristão como principal símbolo estruturante do padrão de alteridade na cultura ocidental. *Junguiana* 1, 1983 p. 120 a 175. Revista Brasileira da sociedade Brasileira de Psicologia Analítica
- CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê, 1999.
- CAMPBELL, Joseph **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atenas, 1990.
- **As transformações do mito através do tempo**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Os Sertões dos Campos** – duas vezes Euclides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- CARREIRA, Shirley. **Entre o ver e o olhar; a recorrência de imagens na obra de José Saramago**. Atas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999. Site: <http://www.geocities.com/ail>.
- CARVALHO, José Carlos de Paula. **Mitocrítica e arte: trajetos a uma poética do imaginário**. Londrina: UEL, 1999
- CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das almas, o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995..
- COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, , s/d.
- COSTA, Horácio. **Alegoria da desconstrução urbana: The memoirs of a survivor**, de **Doris Lessing**, e **Ensaio sobre a cegueira**, de **José Saramago** In: BERRINI, Baatriz. **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999. p. 127 -148.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro**, UFF: José Olympio, 1986.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

- **Os sertões: Campanha de Canudos**, Edição crítica organizada por Leopoldo M Bernucci. São Paulo: Imprensa Oficial, Ateliê, 2002.
- **Canudos: diário de uma expedição**. São Paulo: Martim Claret, 2003.
- DANTAS, Paulo. **Os Sertões de Euclides e outros Sertões**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1969.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Atica, 1990.
- DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, Editora UFSM, 1966.
- **Estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução: Hélder Godinho, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE. Mircea. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FIKER, Raul. **Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FCL/Laboratório/Editorial, UNESP-Araraquara: Acadêmica, 2000.
- FILHO, Linhares, **Uma leitura de memorial do convento**. In.: José Saramago: uma homenagem. (org.) BERRINI, Beatriz, São Paulo: EDUC/FAPESP, 1999, p. 168 – 191.
- FIORIN. José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Atica, 1996.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- **Fábulas de Identidade: estudos de mitologia poética**. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- **O Caminho Crítico**. Trad. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva. 1993.
- **L'écriture profane: essai sur lè structure du romanique**. France: Circe, 1998.
- GAARDER, Jostein et alii. **O livro das Religiões**. Trad. Isa Maria Lando. São Paulo Cia das Letras, 2000.

- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **Assim é se lhe parece: um estudo da História do cerco de Lisboa**. In: BERRINI, Batriz. José Saramago: uma homenagem. São Paulo EDUC, 1999. p 149 – 168.
- GRAHAM, Robert B. Cunninghame. **Um místico brasileiro: vida e milagre de Antônio Conselheiro**. Trad: Gênese Andrade e Marcela A. C. Silvestre. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- HAUSER, Arnold. **Maneirismo; a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. Trad. J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Trad. Clemente Raphael Mahl et alii. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- . **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HOORNAERT, Eduardo et alii. **História da Igreja no Brasil**, Petrópolis: Vozes, 1977.
- KONINGS, Johan; ZILLES Urbano et alii. **Religião e Cristianismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- LACERDA, Sonia. **Metamorfose de Homero: história e antropologia na crítica setecentista da poesia épica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- LEVINE, Roberto M. **O Sertão prometido: o massacre de Canudos**. São: Edusp, 1995.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, s/d.
- **Antropologia Estrutural II**. Trad. Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. **Terra ignota: a construção de Os Sertões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- . **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2000.
- LIMA, Oliveira. **Formação histórica da nacionalidade brasileira**. São Paulo: Topbooks, 2000.
- LIMA, Isabel Pires de. **Dos anjos da história em dois romances de Saramago: Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes**. In: Colóquio Letras n. 151182, janeiro/julho, 1999 p.415-426.
- MALTA, Valdomiro Ribeiro. **A reatualização de gestos paradigmáticos na problematização do Judeu e do mito**. Tese de doutorado, São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP, 2001.
- MÁRAI Sándor. **Verdicto em Canudos**. Trad. Paulo Schüller. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

- MARRAMAO, Giacomo. **Céu e terra**. Trad. Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- MATTSTEIN, Markus. **Religiões do mundo**. Trad. Paulo da Silva. Lisboa: Könemann, 2000.
- MELETINSKI, ELIAZAR Mosséievitch. **Arquétipos literários**. Trad. Aurora Forni Bernardini. São Paulo: Atelê, 1998.
- **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MILNER, Max. **Le diable dans la littérature française** de Cozotte a Baudelaire. Paris: Cooti, 1960. 2 v
- MOISÈS, Massaud. **Dicionário d termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII – XX**. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- NASCIMENTO. José Leonardo do. **Nacionalidade e literatura na história de Portugal de Oliveira Martins** In: IANNONE. Carlos Alberto (org.). Sobre as Naus da Iniciação. São Paulo Editora da UNESP, 1998.
- (org.) **Os sertões de Euclides da Cunha: releitura e diálogos**. São Paulo, Editora da UNESP, 2002.
- & FACIOLI, Valenteim. **Juízos críticos: Os sertões e os olhares de sua época**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- NODIER, Charles. **Du fantastique en literature**. Paris: Chimères, 1989.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru – SP: Edusc, 2000.
- OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos** – auto-análise da modernidade após a trama de junho de 1848 em Paris. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- OLIVEIRA, Frei Hermínio Bezerra de. **Formação histórica da religiosidade popular no nordeste**. Trad. Zacaris Bezerra de Oliveira. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- OLIVEIRA DE, **Maria do Céu Diel**. Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dantes. Tese de doutoramento, UNICMP, Campinas – SP, 2000.
- PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. **A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago**. Tese de doutorado, São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP, 2002.

- PERRONO-MOIÁES, Leyla. O Evangelho segundo Saramago. IN. José Sarago: uma homenagem. BERRINI, Batriz (org.) São Paulo Educ, 1999.
- PRAZ, Mário. A carne, a morte e o diabo na literatura romântica. Campinas: UNICAMP, 1996.
- PROPP, Vladimir I. Morfologia do conto maravilhoso. Trad. Jasna Panavich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O messianismo no Brasil e no mundo. São Paulo Dominus 1965.
- QUEIROZ, Maurício Vinhas de, Messianismo e conflito social. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- REUTER, Yves. Introdução à análise do romance. Trad. Ângela Bergamini et alii. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROLAND, Ana Maria. Fronteiras da palavra, fronteiras da história. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- SAGAN, Carl. O mundo assombrado pelos demônios. Trad. Rosaura Eichenberg São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- SARAMAGO, José. Memorial do convento. São. Paulo: Circulo do livro, 1982.
- . O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São. Paulo: Cia. Das Letras, 1991.
- . Ensaio sobre a cegueira, São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- . Todos os nomes. São. Paulo: Cia da Letras, 1997.
- . A caverna. São. Paulo: Cia das Letras. 2000.
- . Ensaio sobre a lucidez. São. Paulo. Cia das Letras, 2004.
- SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. A natureza da narrativa. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHWARTZ, Hillel. Fim de século. Trad. Virgílio Freire. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1992.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SICHÈRE, Bernard. Histoires du mal. Paris: Grasset, 1995.
- SOUZA Laura de Mello e. O diabo e a terra de santa cruz. São. Paulo: Cia da Letras, 1986.
- . O Inferno atlântico. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- TADIÉ, Jean-Yves. A Crítica literária no século XX. Rio. de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

- TASSO, Torquato. Jerusalém libertada. Trad. de José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1978.
- TOCANTINS, Leandro. Euclides da Cunha e o paraíso perdido. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/IN, 1978.
- THOMSON, Oliver. A assustadora história da maldade. Trad. de Mauro Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- TRICA, Maria Helena de Oliveira (compilação) Apócrifos: os proscritos da Bíblia. São Paulo: Mercury, 1992.
- (compilação). Apócrifos II: os proscritos da Bíblia. São Paulo: Mercury, 1992.
- VASCONCELOS, Maurício Salles & COELHO, Haydée Ribeiro. 1000 rastros rápidos – cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- WATT, Iam. Mitos do individualismo moderno. trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor, 1997.
- ZILLES, Urbano. Significação dos símbolos cristãos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- WEBER, Marx. Economia y sociedad. Fonte de Cultura Econômica: México, 1964