

Celeste Antenore Rossi

A Cegueira como Fator de Iluminação da Consciência



1910001051



CELESTE ANTENORE ROSSI

***A CEGUEIRA COMO FATOR DE ILUMINAÇÃO DA
CONSCIÊNCIA***

São José do Rio Preto

2002



CELESTE ANTENORE ROSSI

***A CEGUEIRA COMO FATOR DE ILUMINAÇÃO DA
CONSCIÊNCIA***



T1051/02

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto

2002



A todos os meus familiares e amigos, que
dividiram comigo as angústias e as alegrias
sentidas durante este percurso.

Em especial, ao Professor Sérgio Vicente Motta,
pela confiança e generosidade.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Educacional de Fernandópolis pelo apoio.

Aos colegas e amigos do CEFAM pela compreensão.

Aos amigos de toda hora: Amadeu, Amelinha, Durval, Elen, Eliana, Maria do Carmo pelo carinho e incentivo.

Aos professores Sérgio Vicente Motta, Aguinaldo José Gonçalves, Ismael Ângelo Cintra e Maria Heloísa Martins Dias pelos caminhos apontados.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Especialmente a meu marido Ivan e a meus filhos Daniel e Vítor pelo seu amor.

*Os olhos, por enquanto, são a porta do engano;
duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu
amigo, a espécie humana peleja para impor ao
latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas
algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da
gente... E então?*

Guimarães Rosa

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

- 1.1. As primeiras luzes: definindo o percurso da viagem.....6
- 1.2. A ironia10
- 1.3. Alegoria15
- 1.4. Sobre o olhar e a cegueira19

2. CEGUEIRA POLÍTICA22

3. CEGUEIRA EMOCIONAL51

4. CEGUEIRA SOCIAL67

4.1. Da luz à sombra70

4.2. Confinamento79

4.3. Libertação97

4.4. Da sombra à luz105

4.5. Figurativizações realistas: personagens, espaço e tempo

4.5.1. Personagens107

4.5.2. Espaço125

4.5.3. Tempo139

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS150

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS158

RESUMO166

ABSTRACT168



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Se é um lugar-comum dizer que não haveria coisa visível sem a luz, logo se lhe acrescenta um paradoxo, a saber, que a luz pode igualmente permitir a expressão, o fazer ver aos olhos do espírito aquilo que escapa aos olhos do corpo.”

René Huyghe (1960)

1.1. As primeiras luzes: definindo o percurso da viagem.

A origem da narrativa remonta a tempos imemoriais. A comunicação é uma necessidade básica do homem e desde sua origem essa necessidade se faz notar por desenhos, objetos, pinturas e, depois, pela oralidade. Para o homem primitivo havia a necessidade de se explicar aquilo que era misterioso, que não se entendia. Daí surgiram os mitos, as lendas, que iam sendo passados de geração para geração, pressupondo sempre a presença de um narrador com autoridade bastante para tornar verossímil aquilo que era contado. A palavra mito, do grego *mithos*, significa intriga ou desenvolvimento factual de uma história. Segundo Northrop Frye, “em termos de narração, o mito é a imitação das ações que raíam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites.” (1973, p.138)

Um longo caminho separa as primeiras narrativas míticas das ficcionais. “Entre o *mito*, que remete os acontecimentos ao tempo primordial, ao tempo das origens, e o *romance* introduziu-se na

narrativa o tempo da História, que não é circular, e, em linha reta, leva inevitavelmente à morte. Estava, assim, criado o romanesco, outra maneira de interpretar e tentar responder aos enigmas do Universo.” (Mesquita, 1987, p.9). Assim, enquanto as narrativas míticas objetivavam explicar a relação do homem com o mundo e também difundir certos valores sociais, revestindo-se de um valor de verdade e de sagrado, a narrativa ficcional começa a se articular distanciando-se do plano das divindades e passa a focalizar personagens mais humanas, passíveis de doenças, dores, defeitos, fraquezas e até da morte. O espaço passa a ser o do cotidiano e não mais o espaço maravilhoso; o tempo, o de agora, e não um tempo do “era uma vez”. Os conflitos humanos ganham lugar e as narrativas vão tornando-se mais complexas tanto em termos de enredo quanto de estrutura. Naturalmente, o mito não desaparece das narrativas ficcionais. Ele se manifesta, disfarçado ou não, na ficção.

As narrativas ficcionais, então, evoluem dando origem a dois padrões narrativos: “o Romântico (ou ideal) e o Realista (ou real). Ao tecer sonhos, cria-se um simulacro utópico, ideal, e ao tecer pesadelos, cria-se um simulacro realista” (Motta, 1998, p.50). Portanto a narrativa ficcional estará navegando entre dois mundos: “o bom” (ou ideal) e “o mau” (ou real)”, cada qual com suas peculiaridades. (Scholes e Kellogg, 1977, p.78).

Este estudo visa a identificar o funcionamento de alguns elementos estruturais do padrão da narrativa realista, salientando a ironia como uma das principais categorias estruturadoras desse padrão. Não se está vinculando esses padrões às estéticas

literárias que receberam o nome de Romantismo e Realismo, respectivamente. O termo romântico será usado para caracterizar toda narrativa que apresenta como particularidade a *idealização* do mundo, ao passo que realista será a obra que *imita* o mundo.

Não nos interessa, neste trabalho, discorrer sobre as diferenças de um ou outro padrão. É suficiente afirmar que os textos escolhidos se enquadram no padrão realista e isso ficará comprovado ao longo da análise, quando estaremos focalizando suas características.

O tema norteador da análise é a alegorização da condição humana por meio do paradoxo: cegueira *versus* iluminação. O motivo da cegueira age como um fator de iluminação na consciência dos personagens. A escolha desse motivo surgiu após várias leituras e com a observação de que sempre que ele está presente, seu objetivo é esclarecer, iluminar a consciência de um ou vários personagens inseridos na trama de uma narrativa realista. Pensando, então, no paradoxo dessa questão (cegueira *versus* iluminação), percebeu-se que estava aí presente um dos principais recursos de construção e estruturação da narrativa realista: a ironia. De forma sutil ou não, essas narrativas vão sugerindo descobertas, esclarecimentos, com um trabalho estruturalizante a partir de índices, cujo resultado leva o leitor a surpreender-se com seu próprio estado de cegueira durante uma primeira leitura do texto.

Será também pelas mãos do narrador que entraremos nesses discursos e desvendaremos sua articulação.



A idéia de que a cegueira pode iluminar a consciência será investigada no texto de Alcântara Machado denominado “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, no conto “Amor”, de Clarice Lispector e no romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*.

Os três textos escolhidos para a análise apresentam um elemento comum atuando na configuração discursiva, isto é, o motivo da cegueira funcionando como fator de iluminação da consciência. Tendo como suporte a teoria semiótica greimasiana, veremos como essa configuração é abordada em cada texto.

Em todos os casos, a oposição consciência *versus* inconsciência está presente. Tanto o tema da consciência quanto o da inconsciência estão revestidos pela figura do cego. No primeiro texto, o apólogo, o cego é um personagem dinâmico que tem a consciência de seus direitos como cidadão e, através do seu discurso, desperta-nos outros, que não são cegos, mas que não têm essa consciência. Nesse caso, o movimento de conscientização vai do individual (o cego) para o coletivo (os passageiros).

No segundo texto, o conto, o cego é um personagem que atua indiretamente; a visão de sua situação estática contrastando com o gesto maquinal de mascar chicletes provoca em Ana uma mudança. Mesmo sem ter o saber, ele a manipula. Aqui, o movimento de conscientização vai de um indivíduo para outro, mesmo que, ironicamente, o primeiro não tenha consciência de seu poder.

No terceiro texto, o romance, não há mais a figura de um cego, porém a de vários. Todos os personagens, exceto um, ficam

cegos. Esses, diferentemente daqueles outros dois do apólogo e do conto, alegoricamente estão materializando sua própria inconsciência. Enquanto nos textos 1 e 2 a figura do cego desencadeia o conflito, aqui a própria cegueira atinge cada personagem. Lá, um agente externo provocou o conflito; aqui, um agente interno aos personagens o fez.

Pode-se ainda distinguir, nos textos, três formas de cegueira: no apólogo, a cegueira política – as pessoas não enxergam sua condição de cidadãos, cujos direitos foram desrespeitados; no conto, a cegueira emocional – Ana não deseja enxergar as emoções fortes que habitam seu íntimo e as mantém escondidas dentro de si; no romance, a cegueira social, ou seja, a alienação e a individualidade dos seres humanos, que têm de redescobrir o companheirismo e o espírito de coletividade a fim de sobreviverem numa nova comunidade, em que todos estão cegos.

Conforme já dissemos, nosso objetivo é mostrar um componente irônico de padrão realista da narrativa. Usaremos, fundamentalmente, o percurso gerativo de sentido proposto pela teoria semiótica greimasiana e descrito por José Luís Fiorin, no livro *Elementos da análise do discurso* (1992), e por Diana Pessoa de Barros na obra *Teoria semiótica do texto* (1994). Também estaremos buscando apoio nas obras *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye e *A natureza da narrativa*, de Robert Scholes e Robert Kellogg.

1.2. A ironia

Uma das categorias estruturadoras da narrativa realista é a ironia, termo que, segundo Northrop Frye,

indica uma técnica de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido (1973, p.46).

Essa configuração de palavras feita dessa forma, naturalmente provoca um estranhamento, o que pode levar-nos a perceber como a literatura reduplica a vida. Isso nos permite sair de nosso estado de cegueira, acostumados que estamos com o que nos rodeia, e “ver” a vida flagrada em seu funcionamento.

A ironia está presente não só na literatura, mas também em todo o nosso cotidiano: nas conversas informais, na propaganda, na música, no cinema, no jornal; enfim, é um recurso expressivo (verbal ou não verbal) bastante utilizado, geralmente com o objetivo de criticar ou provocar o riso.

Não há um conceito único e absoluto para ironia. Veremos que sua concepção depende das tendências dominantes de uma determinada época.

Muitos teóricos e estudiosos ligados à filosofia e à retórica tratam a ambigüidade como um traço inerente ao funcionamento da linguagem, como configuração do riso, do humor,

do cômico e da ironia. Vale destacar que a ironia não é um recurso exclusivo de textos cômicos, mas aparece também na tragédia. É o que iremos verificar, por exemplo, em *Ensaio sobre a Cegueira*, que não pretende ser uma obra cômica, embora estruture seu discurso embasado na ironia.

Um dos primeiros a tratar da questão da ironia foi Sócrates. Utilizando o jogo de transformação de uma frase assertiva numa interrogação, a fim de que seu interlocutor se desse conta de sua ignorância ou falta de convicção sobre determinado assunto, estruturava, assim, um mecanismo irônico no discurso dialógico, uma vez que somente a linguagem estabelece as relações entre o homem e o mundo, e entre os homens. Nessa esteira, Aristóteles toma a ironia como atitude, isto é, está entre as atitudes fundamentais do ser humano. “A ironia socrática”, portanto, “pode ser considerada a partir da distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. Quando se fala filosoficamente das atitudes irônicas, a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento.”(Brait, 1996. p.25).

Posteriormente, no século XVIII, Friedrich von Schlegel apresenta o conceito de *ironia romântica*, colocando-a como “elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito.”(Op.cit., p.26). Em seu bojo, a ironia romântica traz a idéia da arte representada pela própria arte, por exemplo uma peça encenando uma peça como *Sonho de uma noite de verão*, de Willian Shakespeare, ou *Seis personagens à procura de uma autor*, de Pirandello, ou ainda *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, só para citar alguns exemplos. No

entanto a metalinguagem instaurada pela ironia romântica pode-se apresentar de forma inconsciente ou não pelo enunciador. Machado, por exemplo, deixa claro, através de seu narrador, o intuito de mostrar a construção do discurso narrativo em sua obra. Já a idéia de um personagem que se faz passar por outro, como na tragédia grega *Édipo*, em que este não sabe ser filho de Jocasta e se apresenta a ela como um estranho, mostra-nos uma representação inconsciente de um personagem representando outro sem que este suspeite da existência daquele. Na verdade Édipo não tem intenção de enganar ninguém. Ele simplesmente desconhece a verdade. No entanto o enunciatário (neste caso o público) já desconfia desse duplo papel através de índices que vão sendo apresentados durante a peça.

No século XIX, outro filósofo, Kierkegaard, reinstaura o conceito de ironia socrática e no início do século XX, Henri Bergson utiliza o conceito de “interferência de séries” a fim de se referir à questão da ironia, definindo-a como ironia verbal, ou seja, a transposição numa interferência de séries. Entende-se por interferência de séries dois ou mais segmentos textuais de diferentes campos discursivos de diferentes formações, unidos num enunciado, a fim de provocar, acidentalmente ou não, a crítica ou a argumentação indireta, resultando, assim, num efeito de ironia que pode vir acompanhado ou não do humor.

Poderíamos citar como exemplo o texto de Manuel Bandeira: “Poema tirado de uma notícia de jornal” em que o autor já instaura a ironia no próprio título, ou seja, indica que a partir de um segmento textual, o jornal, cuja linguagem é predominantemente referencial



(usando o termo de Jakobson), será transformado num outro segmento, de caráter literário, o poema. Porém esse poema é construído numa linguagem que, à primeira vista, lembra-nos a referencialidade e concisão da linguagem jornalística ao informar um fato.

Um outro exemplo mais atual e que vem sendo mostrado nas emissoras de TV do país são as propagandas que veiculam campanha de alerta à população para não beber antes de dirigir. Cita-se, especificamente, o comercial cujo enunciado verbal é: “Beber e dirigir, uma mistura estupidamente gelada.” Na seqüência, mostra-se a imagem de um homem morto sobre uma mesa de necrotério, sendo colocado na geladeira. A ambigüidade do enunciado indica os seguintes contextos: o primeiro, eufórico, refere-se a duas paixões do brasileiro: carros e cerveja. Porém num segundo contexto, disfórico, instaura-se a leitura conotativa em que a palavra gelada é uma gíria para “problema”, ao ver a mensagem visual. Assim, alinha-se um segmento textual a um segmento visual que com o conhecimento prévio de todos esses significados pelo receptor, obtém-se o efeito irônico através de uma interferência de séries, embora nesse caso a intenção não seja a de provocar o riso.

Outros exemplos, como bem descreve Beth Brait no seu livro *Ironia em perspectiva polifônica* (1996, p.37), aparecem em alguns jornais, quando estampam na primeira página uma manchete escrita (geralmente de caráter político) e logo abaixo uma foto que, aparentemente, não tem relação alguma com a notícia, causando um certo estranhamento ao leitor. Porém, ao analisar melhor os dois

enunciados (o verbal e o não verbal) o leitor atento notará que existe uma relação irônica entre eles, articulada (propositalmente?) para provocar o riso e a crítica veiculada nessa montagem de dois segmentos distintos.

Um outro conceito de ironia surge através do enfoque da psicanálise, mais especificamente com Freud. Este considera além do locutor e do processo instaurador da ironia, o ouvinte também. Sugere ainda que o ironista, mesmo dizendo o contrário do que quer sugerir, deixa marcas que previnem o interlocutor de suas intenções e, naturalmente, este deve estar preparado para perceber e decodificar estas marcas, para que possa perceber a ironia ali instaurada.

Catherine Kerbrat-Orecchini (Brait, 1996, p.49) distingue ironia referencial e ironia verbal; a primeira indica uma contradição entre dois fatos contíguos simultâneos (a que ela chama de actante A1), percebidos por um observador; e a segunda, uma contradição entre dois níveis semânticos (actante A2), ligados a uma mesma seqüência significativa a qual implica três actantes: o locutor (A1), o receptor (A2) e o alvo da ironia (A3).

Nas obras escolhidas para a análise neste trabalho, percebe-se claramente o mecanismo irônico na construção do enunciado a partir, como já dissemos, do motivo da cegueira, trazendo a oposição fundamental consciência *versus* inconsciência.

1.3. Alegoria

Antes de iniciarmos a análise das três obras, é necessário, ainda, tecer algumas considerações sobre alegoria (do grego *allés* = outro; *agourein* = falar), uma vez que ela é um elemento fundamental que se alia à ironia na estruturação do discurso narrativo.

Segundo Scholes e Kellogg, alegoria é uma “narrativa didática que salienta o significado ilustrativo de seus personagens, ambiente e ação.” (1977, p.74)

Nas três obras a serem analisadas, a ação, os personagens e o espaço são representativos, ou seja, os personagens representam pessoas e as ações transcorrem em espaços também identificados no mundo real: Maguari, Belém, Humaitá, Rua Voluntários da Pátria, Lisboa. Nos textos “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria” e “Amor”, as ações ficcionais são perfeitamente representativas. O destaque simbólico, isto é, “o aspecto ilustrativo da imagem” (Op.cit., p.74) surge na figura do cego. Este é a alegorização da inconsciência, é o que desencadeia o conflito, o que desequilibra a rotina. Conscientizar-se requer um movimento de busca e entrega que nem sempre é indolor. Deparar-se com a própria cegueira, portanto, vai desencadear esse processo. No romance, *Ensaio sobre a cegueira*, a alegoria é a própria cegueira. Neste texto, entretanto, existe um toque do fantástico, uma vez que todos os habitantes de uma cidade tornam-se cegos sem nenhuma explicação e recuperam a visão da mesma forma. Não é uma leitura que se pode fazer racionalmente apenas; deve-se, portanto, perceber seu caráter alegórico, e aceitar a proposta do autor, levando-se em conta, naturalmente, a verossimilhança interna da obra. Segundo Antônio Cândido, há

“textos [que] se desligam da realidade documentária e se dissolvem por meio de uma fantasia livre, criando mundos arbitrários, sem localização histórica nem geográfica precisa, nos quais se infiltram, entretanto, dramas e angústias de civilizações que conhecemos, no passado e no presente” (1993, p.12).

É assim que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*, pois o espaço, inicialmente marcado com índices que nos remetem a uma grande metrópole contemporânea, vai rompendo seus limites geográficos à medida que a cegueira se espalha. Ela rompe as fronteiras e passa a existir num espaço simbólico, embora representativo ainda.

Edward Lopes, no seu livro *Metáfora: da retórica à semiótica*, define alegoria como “um texto metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, um novo discurso, hierarquizando-os de tal modo que o texto figurativo funcionará nesse discurso como o plano de expressão manifestante de outro texto, o temático ou manifestado, que reporta sempre a uma ‘história de gente’.” (1987, p.42).

A cegueira que se abate sobre os personagens do romance traz, na verdade, um novo plano de expressão: a inconsciência (cegueira = não ver = inconsciência).

Somente quando a inconsciência se materializa numa cegueira física nos personagens é que esses se dão conta de que precisam “abrir os olhos para ver”, isto é, refletir sobre sua condição de seres humanos.

Alegoria, ainda, pode ser considerada como um procedimento construtivo (ou modo de escrever), ou um procedimento interpretativo (ou modo de ler, entender). No primeiro caso define-se como alegoria poética e no segundo, alegoria bíblica. (Hansen, 1986, p.1)

Nos textos escolhidos para análise, estaremos adotando o primeiro procedimento.

Em “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, o próprio título já remete o enunciatório a uma leitura ficcional. “Apólogo” é uma forma de narrativa ficcional e “alegoria” confirma o caráter figurativo da mesma; no entanto, ao começar a leitura, deparamo-nos com personagens humanos (e não objetos, como é característico do apólogo) e com um texto aparentemente representativo e não figurativo. Porém, ao se deter mais atentamente ao mesmo, encontram-se isotopias que nos remetem ao texto manifestante (= figurativo). O cego não é apenas um indivíduo cego, mas representa, em seu discurso, o pendor ideológico daqueles que lutam contra a opressão e desigualdade sociais. Os operários, no escuro, representam os indivíduos sem esclarecimento, ignorantes, que são facilmente manipulados. A ausência de luz, portanto, simboliza a falta de consciência da população que não conhece seus direitos de cidadãos.

Em “Amor”, a alegoria também se manifesta na figura do cego e do jardim botânico. O primeiro age como um espelho refletindo uma Ana que não queria se mostrar. O segundo representa

seu local de expiação, o contato íntimo com a natureza provoca na personagem o contato consigo mesma.

Através da análise dos textos, será possível investigarmos melhor a presença da alegoria, não nos esquecendo de que ela está aliada à ironia na construção das narrativas.

1.4. Sobre o olhar e a cegueira

O motivo da cegueira está presente em toda literatura, desde a Bíblia, passando pelas tragédias gregas e chega até hoje. Entre inúmeros exemplos, podemos lembrar a tragédia de Édipo cegando-se para conseguir viver sem enxergar sua própria desgraça; ou a cegueira agindo como uma forma de castigo pelo ato incestuoso, que lhe é inicialmente revelado por um cego, Tirésias. Depois temos *Lazarillo de Tormes* (1554), que, sendo guia de um cego, aprende a desvendar o mundo com a sua cegueira, que se transforma em esperteza e consciência: “despertei da simplicidade em que, como menino, achava-me adormecido” (1992, p.35). Há também o exemplo cultural do não querer ver dos “índios, que recusam espelhos, pois crêem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nele depositarem o olhar” (Novaes.1989, p.33). Há, ainda, exemplos do olhar como um ato perigoso. No texto bíblico tem-se o caso das filhas e da mulher de Ló, que se transformam em estátuas de sal. Na literatura e na mitologia, os exemplos de Orfeu e Eurídice, Narciso, Perseu e a Medusa, entre outros.



O sentido da visão é sempre caracterizado como uma força centrífuga, isto é, usamos a visão para aprendermos o que está fora de nós e nunca o que está dentro, ou seja, nossa própria consciência. Às vezes, no entanto, é somente quando somos privados desse sentido que conseguimos nos enxergar, abrir os olhos de nosso interior, para nos vermos por dentro. A escuridão, ou falta de visão exterior, nos acende uma lâmpada interiormente, que ilumina a nossa consciência, levando-nos a um mergulho profundo em nosso eu. É o que ocorre com o personagem Ana, do conto “Amor”.

Gerard Lebrun, no ensaio “Sombra e luz em Platão” (O Olhar, 1989, p.21) nos conduz à seguinte pergunta: “por que tantos pensadores escolheram como modelo do “saber” a visão, e não a audição ou o olfato?” Na verdade, o olhar se relaciona com uma infinidade de termos do nosso dia a dia (olho-gordo, olho-comprido, olho de peixe morto, mau-olhado, ficar de olho, ver com bons olhos, etc.). Às vezes, porém, os olhos atrapalham a visão; são capazes de iludir. Assim “(...) a umidade dos olhos, refletindo e refratando a luz, modifica os raios luminosos, deforma os objetos e incapacita o olho para a boa visão.”(O Olhar, p.55). Por isso, provavelmente, a ausência da visão intensifica esse olhar para dentro. Agora o olhar não terá mais a influência enganosa da luz e se transformará num olhar mais racional. Por isso, talvez, as figuras do poeta, do adivinho, do oráculo, na Era Clássica, fossem comumente relacionadas à figura de um cego, pois a cegueira proporciona-lhes, paradoxalmente, o dom da vidência (vide exemplo de Tirésias, em Édipo). Marilena Chauí, citando

Vernant, diz que sendo “cegos para a luz, vêem o invisível.” (1989, p.46).

Nos textos escolhidos para o presente trabalho, a figura do cego é a desencadeadora dos conflitos. Em “Amor”, quando a personagem Ana vê um cego mascando chicle, desencadeia-se a ruptura com um mundo aparentemente estável e seguro. Ana não ficou cega, ela “estava” cega. Sua cegueira é aquela que muitos de nós possuímos, ou seja, o comodismo, o conformismo com as coisas estabelecidas. No romance de Saramago, todos os moradores de uma cidade ficam cegos, exceto uma pessoa, que vai servir de guia a um pequeno grupo. Cada cego vai se revelando intimamente e o personagem que vê, em vários momentos, também precisa se fazer de cego para suportar todo o sofrimento visto. No apólogo, é um cego o personagem principal, que, dentro de um trem de operários, percebe a falta de luz e a cegueira social e política dos seus passageiros, indignando-se contra esse estado e despertando nos companheiros de viagem suas condições de subumanidade.

2. A CEGUEIRA POLÍTICA

*“Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz
que se acende”*

José Saramago

Um grupo de operários de um matadouro volta para casa, após o trabalho, num trem sem iluminação. Um cego, passageiro do trem, ao descobrir esse problema revolta-se com a situação e induz os outros figurantes a fazerem o mesmo. Esse é o assunto do texto “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, cuja temática da cegueira como iluminadora de consciência será analisada por meio do percurso gerativo de sentido proposto pela teoria semiótica de orientação greimasiana, o qual se define como uma sucessão de níveis, caracterizados individualmente, que nos auxiliam na interpretação do sentido de um texto, bem como no entendimento dos mecanismos de sua produção, num processo que vai do mais simples ao mais complexo e do mais abstrato ao mais concreto.

São três os níveis que caracterizam esse modelo de percurso gerativo de sentido: o nível fundamental (ou profundo), o nível narrativo e o nível discursivo. Cada um deles abriga componentes sintáticos e semânticos.

Optamos por iniciar a análise pelo nível profundo, uma vez que a oposição fundamental já está bem clara em nossa proposta de trabalho; passaremos depois ao nível narrativo e, finalmente, ao nível discursivo. Concomitantemente à análise serão apresentados os

conceitos fundamentais que norteiam essa teoria, a fim de familiarizar o leitor com a nomenclatura utilizada.

O nível fundamental apresenta a significação como uma oposição semântica mínima. As estruturas fundamentais, que constituem esse nível, estão subjacentes ao enunciado, formando a estrutura elementar de significação na construção de um texto.

Em “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”, uma categoria semântica fundamental é a inconsciência *versus* consciência e, subjacente a esta, outras oposições podem ser detectadas: coisificação *versus* humanização e animalização *versus* humanização. Um dos elementos dessas categorias semânticas pode ser denominado “eufórico” (quando considerado como valor positivo) ou “disfórico” (considerado como valor negativo). Essa denominação é efetivada a partir do contexto em que se insere o sujeito de um percurso narrativo.

Vejamos como as oposições levantadas manifestam-se no texto.

A oposição semântica principal manifesta-se, por exemplo, nos seguintes trechos:

- a) inconsciência: “ninguém via porque não havia luz”; “E os vagões no escuro”; “Trem misterioso. Noite fora noite dentro.” (p.117); “Noite sem lua nem nada”; “Era assim mesmo todos os dias”; “Ninguém estranhava”(p.118).
- b) consciência: “Baiano velho estava contente”; “puxou conversa” (p.118); “Não tem luz?”; “o vagão está no escuro?”; “Luz, luz, luz” (p.119).

As outras duas oposições, coisificação *versus* humanização e animalização *versus* humanização, podem ser flagradas em manifestações discursivas como: “O trenzinho recebeu em Maguari...” (p.117); “parecia trem de carga o trem de Maguari” (p. 118); “Homem não é bicho. Viver nas trevas é cuspir no progresso da humanidade.” (p.119); “...tirou a faca da cinta e começou a esquartejar o banco de palhinha. Com todas as regras do ofício.” (p.120). Como se vê, o trem, inicialmente humanizado, torna-se coisa ao ser esquartejado e os homens, transportados como animais ou carga, humanizam-se.

Na primeira oposição, o sema de inconsciência é disfórico, pois o mesmo não permite que os passageiros percebam sua condição de “carga” transportada pelo trem. Já o sema de consciência é eufórico, visto que, os passageiros, ao se darem conta da condição negativa, depois de despertados pelo cego, reagem e lutam por seus direitos.

Na segunda oposição, classifica-se a coisificação/animalização como valor disfórico, enquanto a humanização tem um sentido eufórico. No texto, no entanto, o percurso é inverso: o trem começa humanizado e, depois, adquire valor de coisa/ animal; as pessoas apresentam-se como coisas e, posteriormente, recuperam a humanidade. Essa mudança dá-se simultaneamente.

No primeiro percurso gerativo de sentido, a oposição fundamental se encadeia da seguinte forma: afirma-se um dos termos da oposição, em seguida nega-se o termo que fora afirmado

anteriormente para, finalmente, afirmar-se um termo contrário ao primeiro. Essas operações denominam-se negação e asserção.

No texto em estudo, tem-se o seguinte esquema:

Inconsciência → não inconsciência → consciência
 (disforia) (não disforia) (euforia)

O sentido de *inconsciência* é concretizado na primeira parte do texto, quando o narrador diz que os operários já estavam acostumados com a falta de luz. A *não inconsciência* corresponde ao momento em que o cego começa a explicar que a falta de luz era um desaforo e todos se põem a gritar para, finalmente, *a consciência* aflorar, quando João Virgulino comanda o motim no trem.

Portanto, como a oposição de base regula os diferentes sentidos superficiais do texto, explica-se o encadeamento de seus significados através desse esquema básico, em que se nega um termo da oposição e se afirma outro.

O segundo nível do percurso de geração de sentido é o narrativo ou das estruturas narrativas. Nesse nível, “os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores (objeto) por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos.” (Barros, 1994, p.11). Em suma, o sujeito vai operar a transformação de um estado a outro. Entenda-se sujeito como a categoria sintática que se relaciona transitivamente com o objeto, e este, como o que mantém laços com o sujeito. O sujeito pode estar em conjunção ou em disjunção com o objeto, determinando um

enunciado de estado, ou seja, aquele que estabelece relação de posse ou de privação entre o sujeito e o objeto; ou ainda, numa relação de transformação, definindo um enunciado de ação ou de fazer, que determina a transformação de um enunciado de estado para outro.

No texto em questão, o sujeito “passageiros”, no enunciado de estado, está em conjunção com o objeto “voltar para casa”, enquanto o sujeito “cego” está em conjunção com o trem. Quanto ao enunciado de fazer, o sujeito cego opera uma transformação no sujeito passageiros, ao conscientizá-los da situação de falta de luz no trem. Ao reclamar da falta de luz, o cego transforma o estado de disjunção do sujeito “passageiros” com o objeto “consciência” em estado de conjunção. Nesse caso, a perda da inconsciência assume um valor eufórico. Outra mudança de estado ocorre manipulada pelo cego: de uma situação de passividade, os passageiros passam a uma atividade dinâmica ao revoltarem-se.

Assim, o cego é o sujeito que opera várias transformações na narrativa: o estado de passividade em atividade; o estado de ocultamento em revelação; o estado de coisificação dos passageiros no processo de humanização dos mesmos; o estado de humanização do trem para a sua coisificação; o estado de individualidade para o de coletividade (união dos trabalhadores no motim e ao prestarem depoimento); o estado de inconsciência para o de consciência. Há, ainda, a disjunção do sujeito “testemunha do motim” com seu estado de liberdade, pois o mesmo acaba preso ao dizer que quem começara a revolta fora um cego.



Podemos, então, estabelecer os seguintes programas narrativos, assim representados:

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)] \quad \text{onde: } F = \text{função}$$

$\rightarrow$ = transformação

S_1 = sujeito do fazer

S_2 = sujeito do estado

$\cap$ = conjunção

O_v = objeto valor

$$PN_1 = F (\text{querer notícias}) [S_1 (\text{cego}) \rightarrow S_2 (\text{cego}) \cap O_v (\text{notícias})]$$

(o cego quer notícias, mas não as obtém)

$$PN_2 = F (\text{despertar}) [S_1 (\text{cego}) \rightarrow S_2 (\text{passageiros}) \cap O_v (\text{voltar para casa})]$$

(através da indignação do cego pela falta de luz no trem, os passageiros percebem sua situação; voltam para casa, embora modificados)

$$PN_3 = F (\text{transportar}) [S_1 (\text{passageiros}) \rightarrow S_2 (\text{trem}) \cap O_v (\text{passageiros})]$$

(os passageiros operam uma transformação ao destruírem o trem)

$$PN_4 = F (\text{iluminar}) [S_1 (\text{passageiros}) \rightarrow S_2 (\text{passageiros}) \cap O_v (\text{luz})]$$

(os passageiros não têm luz no trem – aspecto físico – e os passageiros não possuem a “consciência” de sua condição de carga sendo transportada – aspecto metafórico da falta de luz)

$$PN_5 = F (\text{denunciar}) [S_1 (\text{delegado}) \rightarrow S_2 (\text{testemunha}) \cap O_v (\text{verdade})]$$

(ao dizer a verdade sobre o motim, o passageiro é preso pelo delegado, que não acredita na sua versão dos fatos)

Nos programas narrativos descritos acima, ocorre disjunção do sujeito com o objeto em 1,3, 4 e 5. Tem-se, pois, um programa de privação. Em 2, ocorre conjunção, portanto um programa de aquisição.

Ainda dentro da estrutura narrativa, os enunciados podem ser agrupados em quatro fases: *a manipulação, a competência, a performance e a sanção.*

Na fase da manipulação, “um sujeito age sobre o outro para levá-lo a querer e/ou fazer alguma coisa.” (Fiorin, 1992. p.22). A manipulação pode ser feita através de um pedido, de uma tentação, de uma intimidação, de uma sedução, etc.

Quando o cego deseja saber notícias do jornal, pede ao seu guia que as leia para ele. No entanto, é informado que o trem estava no escuro e não seria possível lê-las. Ocorre a primeira manipulação: o cego pede ao guia para ler. Este sabe lê-las (tem a competência), mas não tem o poder para lê-las, ou seja, não consegue realizar a *performance*, pois não há luz no trem. Nesse caso a sanção é negativa, pois o cego fica sem saber as notícias desejadas.

Ocorre, então, uma segunda manipulação, realizada pelo mesmo sujeito, o cego. Este incita os passageiros a revoltarem-se. Desperta-lhes o querer (até então estavam acostumados com a falta de luz no trem), por meio da provocação – “Homem não é bicho (...) a gente tem a obrigação de reagir” (p.119) – e da sedução – “Brasileiro é bom, é amigo da paz, é tudo quanto quiserem: mas bobo não.” (p.120). Porém, o sujeito do fazer, os passageiros, de início não tem o saber para mudar a situação: “Um mulato propôs que se matasse o

chefe do trem.” (p.120). Naturalmente, a morte do chefe não resolveria o problema da falta de luz. Outra decisão, então, foi tomada por um dos passageiros, que demonstrou ter o saber para lidar com a situação. Resolveu “esquartejar” o trem, como fazia com os animais no matadouro: “Ninguém sabia. Isto é: João Virgulino sabia. Magarefe chefe do matadouro de Maguari, tirou a faca da cinta e começou a esquartejar o banco de palhinha. Com todas as regras do ofício.” (p.120). Dessa forma, na fase de competência, o sujeito (passageiro) tem o saber e o poder para realizar sua *performance*. E o faz. O cego, ao perceber o tumulto, “pulou de contente”, sancionando positivamente o sujeito do fazer: “Baiano velho quando percebeu a história pulou de contente.” (p121).

Uma terceira manipulação ainda ocorre quando o delegado interroga os passageiros sobre o acontecido. Eles, porém, não aceitaram falar, não se deixaram manipular pelo delegado, que tem a voz da autoridade. Mas há um passageiro, “um que se declarou protestante e trazia um exemplar da Bíblia no bolso” (p.122), que resolveu falar. Ele possuía a competência para testemunhar, pois, estando no trem, sabia quem provocara o motim e acreditava que devia denunciar. Realiza a sua *performance*, porém é sancionado negativamente pelo delegado, que o prende, acreditando que a testemunha estivesse mentindo.

Passemos, agora, ao nível discursivo, onde as “formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude.” (Fiorin, 1992, p.29). É nesse nível que se instalam no



texto a enunciação, os personagens, o espaço, o tempo e as ações concretas.

A mediação entre as estruturas narrativas e discursivas caracteriza a enunciação. Nas palavras de Fiorin, a enunciação “é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso que constrói.” (1992, p.39). Essas marcas serão estudadas a partir de três procedimentos discursivos: a actorialização (constituição das pessoas), a espacialização (constituição do espaço) e a temporalização (constituição do tempo).

A actorialização visa a instituir os atores no discurso, a partir de um componente sintático e de um componente semântico. Actante, no nível sintático, é aquele que realiza ou que sofre o ato; pode ser seres ou coisas. No componente semântico, o actante é revestido por figuras. No texto em estudo, os actantes são figurativizados pelo trem, pelo maquinista e pelo chefe que operam no trem, pelo cego e pelos passageiros que viajam no trem.

A temporalização e a espacialização têm por efeito produzirem um quadro simultaneamente temporal e espacial, onde se inscrevem os programas narrativos provenientes das estruturas narrativas (Greimas e Courtés – 1979, p.125)

Tratemos agora de como se articulam esses procedimentos discursivos.

Uma ambigüidade apresenta-se logo no título do texto: apólogo é definido como “historieta mais ou menos longa, que ilustra uma lição de sabedoria e cuja moralidade é expressa como conclusão”

(Ferreira, 1995, p.53). Ou, ainda, “historinha que se passa entre objetos inanimados, contendo uma moral implícita ou explícita.” (D’Onófrio, 1995, p.125). Esta última definição traz uma característica que particulariza melhor a forma apólogo: os personagens são seres inanimados. O texto de Alcântara Machado, no entanto, não é uma história de objetos, mas de pessoas, embora na fase da inconsciência, esses seres estejam coisificados. As pessoas não têm individualidade, não apresentam nome (“o pessoal do matadouro”. p.117); são apenas seres dentro de um trem, que, por sua vez, recebera uma denominação carinhosa: “O trenzinho”(p.117).

A primeira manifestação irônica, portanto, já se instaura no título: trata-se de um apólogo, sim, tomando-se a primeira definição da palavra, mas os objetos da história são representados pelas próprias pessoas.

Ainda focalizando o título, nota-se a palavra “véu”. Véu é algo que encobre ou que mostra indiretamente algo. Aqui, no entanto, vem acompanhado da preposição “sem”, que indica ausência. Dessa forma, o título nega a narrativa alegórica, embora a chame de apólogo, cuja principal característica é exatamente a alegoria. Porém, ao negar ou desfazer essa alegoria, os passageiros saem de um estado de coisificação e readquirem o estado de humanização; conseqüentemente, saem do estado de inconsciência para o estado de consciência. A escolha da figura “véu”, inscrita no sintagma “sem véu de alegoria”, é fundamental para o entendimento dos programas narrativos a que já fizemos alusão.

O enunciado do texto, fruto da articulação enunciativa, está dividido em quatro partes, delimitadas por sinais gráficos:

- 1) A apresentação, em que se descreve o espaço do conflito (o trem) e os personagens;
- 2) O início do conflito, quando o cego descobre que não há luz;
- 3) O clímax, quando os passageiros se revoltam e destroem os assentos do trem;
- 4) O desfecho, que apresenta as consequências do conflito.

A narrativa inicia-se quando “O trenzinho recebeu em Maguari o pessoal do matadouro e tocou para Belém. Já era noite. Só se sentia o cheiro doce do sangue. As manchas nas roupas dos passageiros ninguém via porque não havia luz.” (p.117). A primeira marca do sujeito da enunciação no enunciado aparece na palavra “trenzinho” e no verbo “recebeu”. O emprego do diminutivo da palavra “trem” imprime um aspecto de subjetividade, afetividade. É o primeiro índice de traços de humanidade conferidos a um objeto (coisa) reforçado pela prosopopéia que marca o verbo “recebeu”. Esse verbo soa como se o trem conhecesse a sua função: receber os passageiros para transportá-los e tivesse consciência desse ato. Por outro lado, os passageiros, denominados como “o pessoal do matadouro”, nesse primeiro momento, estão sem nome, massificados na coletividade. A identidade só se mostrará quando eles começarem a readquirir consciência da condição de passageiros, que pagam a passagem e deveriam desfrutar de certo conforto e não a de serem tratados como “carga”. Na verdade, o fato de o trem não ter luz e todos os vagões estarem no escuro, assemelha os passageiros à carga

(coisa) ou mesmo a um gado sendo transportado (animais): “Parecia trem de carga o trem de Maguari.” (p.118). Observe-se que o narrador não usa o verbo *ser*, mas o verbo *parecer*. Neste ponto, o nível do *ser versus parecer* manifesta-se. Inicialmente os passageiros são descritos como carga, ou não pessoas, e o verbo *parecer* confirma que essa situação é apenas aparente. Instalado no último período da primeira parte, o verbo remete-nos diretamente à segunda parte, que se inicia com uma conjunção adversativa, reforçando, mais ainda, a antecipação da mudança ou transformação que será operada na narrativa.

Ainda sobre a primeira parte, o tema da opressão é concretizado nas figuras: “chefe”, “noite”, “trem misterioso”, “escuridão”, “ninguém via”, “medo”, “desrespeito”, “noite sem lua”, “pretidão feia”. A isotopia que deflagra a condição de não-animalidade ou não-desumanidade figurativiza-se em “fagulha”, “ponta acesa [do cigarro]”, “fósforos”. São pontos de luz quase insignificantes, que não servem para clarear, mas indicam que nem tudo está perdido e que ali há pessoas e não coisas. Os passageiros, porém, estavam tão habituados a essa situação que não a questionavam, não mais se importavam. Não tinham, ainda, o querer para transformá-la.

Na segunda parte, a oposição semântica já se opera tanto no nível discursivo quanto no nível narrativo.

O primeiro período parece remeter-nos ao discurso jornalístico, calcado na referencialidade (aparente como veremos): “Porém, aconteceu que no dia 6 de maio viajava no penúltimo banco

do lado direito do segundo vagão um cego de óculos azuis.” (p.118). Segue-se a descrição do cego que era baiano, músico e voltava de um concerto acompanhado de seu guia. O aspecto da referencialidade dado pelo caráter descritivo do enunciado, na verdade, por uma relação de oposição ao contexto do trecho anterior, ganha uma carga conotativa surpreendente, deflagrando a figura da ironia. Nessa relação de oposição, são mobilizados, pelo ato enunciativo, os componentes discursivos da actorialização, espacialização e temporalização.

Contrastando com os personagens destacados anteriormente, figurativizados em “passageiros”, que assumem uma carga semântica de animalização e coisificação, reforçada pelo fazer que desempenham no matadouro, entra em cena a figura do cego, cuja profissão pertence, cognitivamente, à área do saber artístico: “Cego baiano das margens do Verde Baixo. Flautista de profissão, dera um concerto em Bragança.” (p.118).

Reforçando, ainda, o contraste entre figurantes (passageiros x cego), o enunciado referido amplia o seu jogo irônico mobilizando as coordenadas temporais e espaciais. Em relação ao contexto anterior, marcado pelo aspecto temporal da noite e, por isso, impregnado por uma atmosfera “misteriosa” dada pela “pretidão feia”, que incorpora todos os passageiros numa massa informe, surge, agora, um marcador preciso de temporalidade pontuando a impressão de generalização anterior: “6 de maio”. Mas a ironia maior, diante dessa sensação de imprecisão, é gerada pela exata e detalhada localização do cego dentro do vagão escuro. Como numa tomada cinematográfica, o

narrador percorre a escuridão do trem e destaca a figura do cego com a irônica “iluminação” discursiva da figurativização espacial: (...) “viajava no penúltimo banco do lado direito do segundo vagão um cego de óculos azuis”.

Outro fator que interfere na quebra da referencialidade se dá na escolha lingüística: o adjetivo azul. Essa palavra destoa muito da escuridão em que o trem se encontrava, pois provoca uma quebra na expectativa do leitor, que esperava o termo “escuros”, para compor com óculos, no lugar de azuis. Ocorre, nesse contexto, como no anterior, segundo Edward Lopes, um desvio que “aciona um mecanismo de confronto e comparação, na mente do leitor, dos dois tipos de enunciados que ele relaciona, implicando-os no corpo mesmo da figura, como contexto posto e contexto pressuposto (...)”(Op.cit., p.15). No caso, trata-se da referida figura da ironia, que surpreende o leitor pela relação de inversão operada entre o contexto posto e o pressuposto.

A mudança na narrativa de um estado a outro é lenta. Somente o cego, o sujeito operador da mudança, é identificado; os passageiros (sujeito de estado) ainda são apenas vozes: “Vozes perguntaram dentro da noite.”(p.119). A metonímia utilizada reforça a não-identidade dos passageiros.

Inicialmente, o cego está contente, deseja conversar, mas seu guia só queria cochilar. Assobiou por um tempo e depois pediu ao rapaz para que visse se havia notícias no jornal sobre a sucessão presidencial (interessante notar que no contexto histórico-social do momento na história relatada também se operava ou

esperava-se uma mudança): “ – O jornal não dá nada sobre a sucessão presidencial?” (p.118). O rapaz, contudo, respondeu que não sabia, pois não poderia ler visto que não havia luz no trem. A princípio, o cego não compreendeu a informação do guia. Depois manifestou sua raiva e indignação, através do discurso direto, sobre a situação. Assim, o cego demonstra possuir um saber que os outros passageiros não tinham:

– Não pode ser! Estrada relaxada! Que é que faz que não acende? Não se pode viver sem luz! A luz é necessária! A luz é o maior dom da natureza! Luz! Luz! Luz!

E a luz não foi feita. (...) (p.119)

Sua indignação inicia um processo de manipulação, como já enfocamos no nível narrativo, e desperta o querer das pessoas. Novamente ocorre um estranhamento para o leitor, desencadeado pela ironia da situação: justamente um cego “vê” algo que os outros, que não são cegos, não conseguem enxergar: a condição de animalidade a que estavam submetidos, ao viajarem num trem sem luzes. Vale ressaltar um dos trechos da fala do cego em que ele diz que “não se pode viver sem luz”. Ora, mas ele, sendo cego, não vive sem luz? A partir dessa reflexão, é possível, então, pensar novamente na isotopia da consciência, tomando o sentido da palavra luz de forma metafórica, pois o que é necessário, na verdade, é ter o conhecimento, ou seja, usando uma forma de clichê, “ter a luz do conhecimento” ou “a luz da consciência”.

É clara também a paródia à Bíblia, que se apresenta nesse trecho do enunciado: “Luz! Luz! Luz!”. “E a luz não foi feita”. Embora o cego não tenha tido o poder de “fazer a luz” concretamente, isto é, iluminar o trem, ele conseguiu, sim, iluminar a consciência dos passageiros do trem, mesmo que apenas por alguns momentos.

No início da terceira parte do texto, completa-se o processo de manipulação pelo efeito retórico do discurso indireto livre: “Foi preciso explicar que era um desaforo. Homem não é bicho. Viver nas trevas é cuspir no progresso da humanidade . Depois a gente tem a obrigação de reagir contra os exploradores do povo. No preço da passagem está incluída a luz.” (P.119).

Os trabalhadores têm, ainda, dificuldade para compreenderem por que o cego estava gritando tanto. A sequência da enunciação é muito parecida nas partes dois e três do texto. Em ambas, ao se evidenciar a falta de luz, tanto o cego quanto os passageiros precisam ser esclarecidos dessa evidência. Da mesma forma, o leitor também demora a entender como um cego viu o que os não-cegos não viram. Há, portanto, um paralelo entre o percurso dos personagens e o do leitor. E isso vai se confirmar até o final da história.

Todos os passageiros ficaram exaltados com o discurso do cego. Agora os personagens começam a ganhar individualidade, pois passam a ser identificados pelos nomes. Um deles propôs que se matasse o chefe do trem, mas outro passageiro, cujo nome é João Virgulino, acalma e orienta o colega. Note-se o nome: estabelece-se um contraponto desse Virgulino com seu xará, o Virgulino Lampião,

afamado cangaceiro e matador da nossa história; no entanto esse contraponto dos nomes vai se desfazer nas atitudes tomadas pelo primeiro. Dentre os passageiros, esse que inicialmente ganhou sua identidade, é também o dono do saber; ele resolveu “esquartejar” os bancos do trem como se fossem um animal no matadouro: “(...) Ninguém sabia. Isto é: João Virgulino sabia. (...) tirou a faca da cinta e começou a esquartejar o banco de palhinha. Com todas as regras do ofício.”. Todos “imitaram o chefe” (p.120). Agora, quem tem o saber e o poder para realizar a *performance* assume a condição de chefe da rebelião (coincidentemente era também o matador-chefe do matadouro). Esse personagem representa, portanto, o sujeito do fazer capaz de realizar a *performance* e conquistar seu objeto-valor, que é fazer valer seus direitos de cidadão. Ressalte-se que nessa ação do homem sobre a coisa (o trem) ocorre uma transformação: o trem perde seu caráter personificado e passa a ser tratado como um animal.

Nesse momento do enunciado, podemos perceber, então, que o “véu de alegoria” vai sendo retirado; o caráter alegórico do trem, marcado pela palavra “trenzinho”, vai desfazendo-se na mesma proporção em que os seres humanos, classificados como carga, vão se humanizando. Vale ressaltar que essa humanização se dá no âmbito da consciência, embora no aspecto das atitudes, os passageiros tornam-se violentos: “Os instintos carniceros se satisfizeram plenamente” (p120). O enunciado, portanto, reafirma a condição de animalidade dos passageiros.

À medida que João Virgulino vai se firmando na sua condição de chefe e, assim, negando a opressão a que era submetido,

um outro chefe, o do trem, vai perdendo sua posição, mas ainda tenta salvar a situação oferecendo “umas velinhas” aos passageiros (p.121). Ao perceber, de fato, a revolta, fechou-se em seu cubículo e pôs-se a rezar. No curto diálogo que se trava entre o cego e o chefe do trem, evidencia-se a antítese entre a luz e as trevas, palavra esta usada pelo cego. Velinhas não seriam suficientes para tirá-los das trevas, mas foi a única solução que o chefe apresentou, não por solidariedade aos passageiros, mas por medo deles. Sentindo-se impotente diante da revolta, “foi para o cubículo dele e se fechou por dentro rezando.” (p120). Porém, como veremos mais adiante, a religiosidade não foi capaz de salvar a situação. Na verdade, subjaz ao texto uma grande ironia a aspectos bíblicos e religiosos.

Dessa forma, o trem, que inicialmente fora personificado, é transformado em coisa, ou ainda, em animal a ser esquartejado. Ocorreu um processo de inversão na situação. Na primeira parte, os homens são comparados a gado; agora o trem vira gado. O despertar da consciência dos passageiros é vagaroso, porém violento, pois acabam destruindo o trem. Enquanto isso, o cego tocava uma marcha chamada “Às Armas Cidadãos”. A palavra “cidadão” aparece pela primeira vez no texto. Percebe-se, assim, que a música figurativiza a luta dos passageiros por seus direitos.

Após chegarem à estação, todos saem do trem e por último “o chefe, muito pálido.”(p.121). A palidez do chefe, enunciada no último período da terceira parte, contrapõe-se à escuridão do trem enfatizada na primeira parte do enunciado.

A quarta parte apresenta as consequências do motim. O fato ganhou os jornais de Belém e abriu-se um inquérito. Concretiza-se a sanção positiva, que os passageiros recebem por sua revolta a fim de terem seus direitos respeitados: “Belém vibrou com a história” (p.121). A voz conservadora da imprensa noticia em todos os jornais que “*Os Passageiros no Trem de Maguari Amotinaram-se Jogando os Assentos ao Leito da Estrada*. Mas foi substituído porque se prestava a interpretações que feriam de frente o decoro das famílias.” (p.121). Atente-se para a forma irônica como o narrador refere-se ao título da manchete, demonstrando o puritanismo da população em relação à palavra “assentos”. No entanto, não foi o puritanismo, tampouco as orações que promoveram o querer dos passageiros ao destruir o trem, mas sim o grito revolucionário do cego que despertou-lhes esse querer.

Os trabalhadores foram chamados a depor, porém mantiveram-se unidos e não denunciaram ninguém. Entretanto, um homem “que se declarou protestante” dispôs-se a testemunhar e contou a causa do motim, denunciando quem o iniciou. Ao dizer, porém, que fora um cego o responsável, acabou sendo preso por desrespeito à autoridade. Mas, de fato, era difícil acreditar que o único ser desprovido de visão fosse também o único a se incomodar e protestar pela falta de luz. Portanto, neste texto, a verdade tem um caráter disfórico, uma vez que se sancionou negativamente com a prisão quem a disse.

No processo de constituição do discurso, através das categorias de pessoa, de espaço e de tempo, ocorrem dois mecanismos



básicos que são denominados de *debreagem* e *embreagem*. Debreagem é o processo em que a instância da enunciação projeta para fora de si, no momento da discursivização, determinados termos ligados à sua estrutura de base, a fim de constituir os elementos que instituem o enunciado. Esses elementos, como já mencionamos anteriormente, são a pessoa (eu/tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui), determinando um *debreagem* enunciativa, ou a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (lá), caracterizando uma *debreagem* enunciva. Quando ocorre um efeito de neutralização das categorias de pessoa, tempo e espaço, simultaneamente ou não, tem-se o mecanismo da *embreagem*, ou seja, ocorre o efeito de retorno à enunciação.

Esses mecanismos produzem dois tipos básicos de discurso: os de primeira pessoa e os de terceira pessoa. Ocorre ainda a chamada *debreagem* de 2º grau ou *debreagem* interna, caracterizando o discurso direto. Nos discursos indireto e indireto-livre não há mecanismo de *debreagem*. No primeiro caso, o narrador transmite a palavra do outro com sua própria voz; no segundo caso, as vozes do narrador e do outro se confundem.

Todas as formas de enunciação, exceto a *debreagem* enunciativa, ocorrem no texto abordado. Há predominância da *debreagem* enunciva e da *debreagem* interna. Ao descrever os acontecimentos, o narrador se apresenta como uma câmera, ou na nomenclatura de Pouillon, com uma “visão de fora” (*O tempo no romance*, 1974, p.74). Ele nos mostra os acontecimentos consoante vão acontecendo, aparentemente de forma imparcial, embora não absoluta, conforme já pudemos constatar por meio de algumas

lingüísticas como a palavra “trenzinho” e o verbo “recebeu”. Mas, em outros momentos da narrativa, mistura a sua voz à dos personagens, por exemplo, no trecho já referido no primeiro parágrafo da terceira parte, quando diz que houve necessidade de explicar a revolta do cego aos passageiros:

Foi preciso explicar que era um desaforo. Homem não é bicho. Viver nas trevas é cuspir no progresso da humanidade. Depois a gente tem a obrigação de reagir contra os exploradores do povo. No preço da passagem está incluída a luz. O governo não toma providências? Não toma? A turba ignara fará valer seus direitos sem ele. Contra ele se necessário. Brasileiro é bom, é amigo da paz, é tudo quanto quiserem: mas bobo não. Chega um dia e a coisa pega fogo. (pp.119-120)

No segmento destacado, a voz do cego se mistura à do narrador; porém, se prestarmos atenção, notaremos que o discurso do cego não é um discurso individual, mas representa um discurso coletivo. Como se vê, muitas vozes dialogam nesse trecho, instaurando-se, segundo a definição de Bakhtin, a polifonia.

O mesmo ocorre neste exemplo, especificamente na última oração do período: “Quis jurar sobre a Bíblia mas foi imediatamente recolhido ao xadrez porque com autoridade não se brinca.” (p. 122). Nesse momento, é a voz do delegado que se mistura à do narrador, simbolizando a voz da autoridade (ou do autoritarismo).

Caberia aqui uma questão: por que o enunciador opta pelo discurso indireto-livre nesses trechos, se já vinha empregando o

discurso direto, quando o cego se manifestou pela primeira vez? E também quando apresenta o depoimento da testemunha ao delegado? A resposta mais cabível a essa questão seria a de que, nesses dois trechos em que se usou o discurso indireto-livre, sua intenção era a de apresentar o discurso da coletividade, e não de um só indivíduo. Esse procedimento é mais um recurso discursivo que faz parte do processo retórico de retirada do “véu de alegoria”. Cada vez mais o texto vai problematizando as particularidades de um apólogo, ou seja, um texto cuja representação dos objetos alegoriza uma situação humana, para mergulhar na complexidade e nos vários tipos de relações humanas. Por meio desse processo, o texto extrapola os limites didáticos que estão na origem da forma literária denominada apólogo e a alegoria ganha uma dimensão mais abrangente no universo conotativo da ficção narrativa.

A opção por um narrador ausente do enunciado também se justifica pelo fato de a escolha desse recurso imprimir um caráter de veracidade à história. Como o trem estivesse totalmente escuro e a noite sem luar, ninguém que viajasse no trem poderia ver o que aconteceu. Embora os passageiros tenham destruído o trem no escuro, isso se explica pelo fato de terem sido movidos pelo instinto. E, normalmente, o instinto não precisa de luz. Também não caberia o diálogo em todo o texto, pois não haveria interesse dos passageiros em comentar sobre a escuridão, uma vez que estavam acostumados a ela e àquela situação.

Esse é mais um índice da retirada do véu de alegoria: num apólogo (história de coisas personificadas) o enunciado se



constrói basicamente pelo processo de debreagem interna. Neste “apólogo”, no entanto, os personagens humanos coisificados ou animalizados não falam, ou falam muito pouco, apenas murmuram palavras soltas, xingamentos ou resmungos. Não se estabelece uma conversa concreta entre os passageiros. Os diálogos só passam a ocorrer quando se inicia o processo de conscientização, deflagrado pelo cego.

Somente alguém estranho àquela rotina, portanto, seria o sujeito a se manifestar. Mas como era cego e estava acompanhado de um guia preguiçoso, que respondia sucintamente (“- Não tem luz? Bocejo. – Não tem. Cusparada.” (p.119) e só queria dormir, também não tinha como descrever a cena. Portanto fez-se necessário optar por um narrador que não estivesse presente no mesmo espaço dos personagens; e como a única testemunha do fato não teve crédito, o narrador adequado para essa narrativa seria o que apresenta essa “visão de fora”. Dessa forma, o narrador funciona como uma câmera cinematográfica, cujo movimento vai da falta de luz (a cegueira) para a iluminação, pois sua função é iluminar o cego. Para focalizá-lo, utiliza-se de um movimento de aproximação equivalente ao “zoom”, pois a localização do cego, como vimos, é meticulosa em meio ao escuro do trem: “viajava no penúltimo banco ao lado direito do segundo vagão um cego de óculos azuis.” (p.118). De fato, o narrador, como num movimento de câmera, focaliza e joga o foco de luz sobre esse personagem. O mesmo processo vai sendo usado para destacar os personagens que vão tendo uma participação mais importante na história. Além disso, o leitor também sai de uma tela escura e vai

sendo iluminado a partir das focalizações do narrador. Dessa forma, o leitor também vai saindo de seu estado de cegueira - desconhecimento da história – e enxergando-a à medida que tem acesso às informações que o narrador determina, inclusive no desvendamento das ironias presentes.

As oposições semânticas manifestam-se também na categoria do espaço: dentro *versus* fora, claro *versus* escuro. Na primeira, segunda e terceira partes, o espaço interno (do trem) se confunde com o espaço externo: “Noite fora noite dentro.” (p.117). Embora o espaço interno do trem (fechado) esteja em oposição ao externo, ambos estão escuros. Todo o processo de conscientização ocorre no espaço interno do trem, quando este vai de Maguari a Belém.

No desfecho da narrativa, o espaço externo é focalizado: a rua diante do Teatro da Paz, onde (de novo a ironia) ocorreria um “conflito sangrento entre os populares.”(p.122). A figura do sangue aparece duas vezes no texto, criando a isotopia dos seres vivos: na primeira parte, o sangue dos animais manchava a roupa dos trabalhadores; na quarta parte, o sangue das pessoas é derramado. Aqui também se percebe a transformação do estado de animalidade dos passageiros para o estado de humanização, embora este último não esteja em conjunção com a expressão “conflito sangrento”. A enunciação pretende indicar que, apesar da transformação que ocorreu, os seres humanos não conseguem se livrar totalmente de seus instintos violentos.

O espaço do trem predomina na narrativa, pois ali se desencadeia o querer dos passageiros. É neste espaço interno e escuro, no movimento de um percurso, que se dá a maior transformação do texto: de um estado de cegueira emotiva para um estado de consciência de cidadão, ou seja, a iluminação do espaço interno das personagens.

O tempo da enunciação não é concomitante com o tempo do enunciado. Os fatos são narrados depois que aconteceram, numa seqüência cronológica. Há algumas marcas indicadoras do tempo espalhadas no texto: “Já era noite”, “até aquela hora”(p.117), “dia 6 de maio” (p.118).

Vale ressaltar o uso do pretérito imperfeito na primeira parte do texto, na descrição do trem e dos passageiros. Essa escolha temporal enfatiza a rotina a que estavam submetidos. Contrapondo ao tempo passado, há a utilização do presente do indicativo no discurso direto, atualizando a fala dos personagens, assim como no discurso indireto-livre. Este jogo de contraste temporal é mais um procedimento retórico que auxilia na quebra de uma situação rotineira para se instalar o processo de ruptura, que desencadeia a consciência.

No texto de Alcântara Machado, o desenvolvimento do tema da cegueira como fator de iluminação da consciência é revestido de um tom humorístico. E o mecanismo retórico da ironia auxilia nesse tom. Assim, além dos aspectos levantados, as escolhas dos nomes também funcionam como fontes de ironia: João Virgulino, Belém, Teatro da Paz, Bíblia.

Conforme já foi comentado, João Virgulino nos remete ao conhecido cangaceiro do repertório das histórias do Nordeste. No texto, assim que é focalizado, o personagem realiza ações que se opõem à expectativa do leitor: apazigua os colegas, mas, logo a seguir, age com violência em relação ao trem, desencadeando o processo de reversão dos passageiros de um estado de coisificação para o estado de humanização.

A cidade de Belém nos remete, por sua vez, ao local bíblico do nascimento de Jesus. O Teatro da Paz é o cenário diante do qual se dá “um conflito sangrento entre populares”(p122). Ocorre a dessacralização desse espaço, que passa a ser palco de violências. Já a figura da Bíblia, livro sobre a qual as testemunhas fazem um juramento no tribunal, pertencia ao único passageiro que se dispôs a depor sobre os fatos ocorridos. No entanto o texto sagrado não habilitou seu dono a se fazer acreditar como testemunha, pois o delegado (e também o povo, cuja voz se manifestou no discurso indireto-livre já apontado nesse trecho da narrativa) não acreditou na sua versão dos fatos. Nesse momento, há novamente uma quebra na expectativa do leitor, pois é esperado que se sancione positivamente quem diz a verdade e não o contrário. Outro fato curioso é que essa testemunha era “um que se declarou protestante”(p.122) e foi o único que não “protestou” contra a falta de luz.

Todos os que viajam no trem estão no escuro. Os passageiros, no entanto, possuem o sentido físico da visão, mas não têm o consciência de sua condição de “carga”. Já o cego não possui o

sentido físico da visão, mas tem consciência da situação a que os passageiros estão submetidos.

A percepção desse contraste aponta claramente para a figura da ironia: aqueles que vêem com os olhos do corpo não se dão conta do que o outro vê com os olhos da consciência.

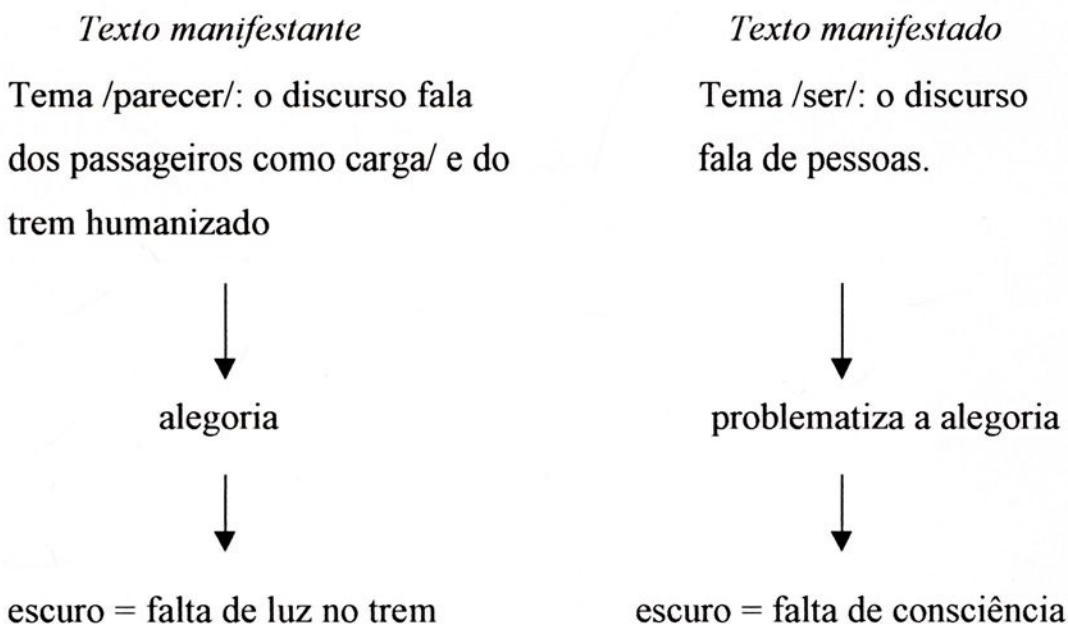
O tema da inconsciência é figurativizado no texto de Alcântara Machado pela ausência da luz, isto é, pelo escuro que habita dentro e fora do trem. O escuro é um personagem alegórico que, no texto manifestante ou figurativo, é representado, como já foi dito, pela noite e pela falta de luz no trem, e no texto manifestado representa a falta de consciência dos passageiros, exceto do cego. Segundo Edward Lopes, texto manifestante “é sempre o plano de expressão figurativo de um tema antropomorfo, que se refere (...) à significação da vida humana”. (1987, p42). O tema antropomorfo, nesta narrativa, é, pois, a cegueira da inconsciência.

O escuro, portanto, é o sema intersector entre os dois textos – o manifestado e o manifestante, contextualizando-os no mesmo discurso e permitindo as duas leituras.

Citando ainda Edward Lopes, “conforme o campo figurativo através do qual se manifestam, as alegorias surgem como *fábulas* (“quando narram histórias de bichos”), *apólogos* (“histórias de coisas), (...)” (1987, p.46). Há, portanto, inicialmente, um estranhamento quando se lê o texto em estudo e não se encontra uma “história de coisas”, mas sim uma “história de gente”, protagonizada por gente. Ao se ler mais atentamente, entretanto, a isotopia do homem coisificado e animalizado (no sentido da irracionalidade) vai

surgindo em trechos como: “o pessoal do matadouro”, “cheiro doce de sangue”, “os que”, “parecia trem de carga” (pp. 117-118). Também se nota a isotopia da coisa personificada: “O Trenzinho recebeu”, “trem misterioso”, “o trenzinho seguia danado” (p.117).

Vale aqui chamar a atenção para o verbo “parecia” na frase “parecia trem de carga o trem de Maguari.” (p. 118), sendo possível montar o seguinte esquema, seguindo ainda Edward Lopes:



Pode-se concluir, portanto, que o título do texto em estudo, “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria” se explica e explica o percurso discursivo da narrativa, remetendo-nos a “um discurso bi-isotópico, que dá acesso a dois textos simultaneamente.” (Lopes, 1987,p.48), conforme ficou demonstrado na análise feita.

Ao se retirar o “véu de alegoria”, o texto extrapola os limites de uma leitura didática como a sugerida pela estrutura

alegórica do apólogo e problematiza a significação dessa alegoria aprofundando-a nas relações mais complexas da dimensão humana que o texto abarca.



3. CEGUEIRA EMOCIONAL

"Viver é perigoso."

Guimarães Rosa

No conto "Amor", de Clarice Lispector, narra-se a história de Ana, uma dona de casa que constrói uma rotina segura para sua vida e a de sua família, até que vê essa rotina desorganizar-se, quando observa na rua um cego mascando chicle. Essa visão provoca um desequilíbrio na ordem que até então dera à sua vida.

Ocorre, nesse momento, o que se define como epifania. Nas palavras de Nádia B. Gotlib, citando James Joyce, "epifania é 'uma manifestação espiritual súbita', em que um objeto se desvenda ao sujeito." (1991, p.51). Ou, nas palavras de Affonso Romano de Sant'Anna, "é a percepção de uma realidade atordoante, quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes (...)" (1973, p.187).

Essa iluminação súbita nada mais é do que a realização do querer (às vezes oculto) do sujeito. Por isso se apresenta como um choque: o sujeito se depara com algo que, por vezes, ele mesmo omitiu. Ana criou uma casca em seu cotidiano marcado pela rotina mecânica e vazia. Essa casca é uma "defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras como ser. Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas." (Olga de Sá, 1993, p.49).

É o que ocorre com a personagem do conto que, ao observar o gesto mecânico do cego mascando chicle, se dá conta de como sua própria vida também estava baseada em gestos mecânicos. O cego, na verdade, age como o “outro” de Ana, aquele que vai se confrontar com o “eu” e provocar o desequilíbrio. Ele é o “mensageiro” que vai abrir as portas do inconsciente e levar Ana a uma viagem de (re)descoberta do eu.

A vivência da epifania atinge seu clímax no Jardim Botânico, para onde se encaminha a mulher ao descer do bonde em que estava, ao voltar das compras. Com a consciência aberta para outra realidade, entra em contato com a selvagem natureza da vida no jardim, dividindo-se entre o nojo e o fascínio que esse contato proporciona-lhe. Os “momentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjôo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz no sentido do mole, do engordurado e demoníaco.” (Olga de Sá, 1993, p.199). Após algum tempo mergulhada nesse paradoxo sensorial, Ana volta para casa e retoma sua vida rotineira.

Analisemos cada passo dessa “viagem” de Ana ao encontro de si mesma. Podemos focalizar quatro momentos, ou, segundo a nomenclatura de Sant’Anna, quatro funções básicas na narrativa: “1. colocação do personagem em determinada situação; 2. preparação de um evento ou incidente discretamente pressentido; 3. ocorrência do incidente ou evento; 4. desfecho em que se mostra ou

considera a situação do personagem após o evento ou incidente.” (1973, p.190).

O parágrafo inicial focaliza Ana, “um pouco cansada”, subindo no bonde que a levará de volta para casa ao voltar das compras que fizera para preparar um jantar em família. Surge, então, no enunciado, a significativa figura do “novo saco de tricô” (p.29), deformado pelo peso das compras. Começa a se delinear nessa figura a metáfora da vida de Ana – é ela quem fez esse saco de tricô, ponto por ponto, assim como “tricotou” a própria vida. Essa deformação do saco/vida, entendida respectivamente no texto manifestante e no texto manifestado, vem reforçada pelo “suspiro de meia satisfação” (p.29) dado pela mulher ao recostar-se no banco do bonde. Sua satisfação, portanto, não era completa, como desejava demonstrar para si mesma. Este parágrafo é curto e os verbos “deformando” e “procurando”, usados no gerúndio, caracterizam um aspecto continuativo, ou seja, a ordem na vida de Ana não está totalmente estabelecida. Ao dizer que o saco de tricô estava deformando-se, faz-se uma analogia com a vida da personagem que, talvez, sem consciência, estivesse procurando conforto para si mesma. Começa-se a perceber que o estado de junção entre o sujeito Ana e seu objeto-valor (segurança encontrada na rotina do casamento) passa a sofrer uma modificação.

No segundo parágrafo, o narrador onisciente vai mesclando um discurso figurativo a um discurso temático (ou reflexivo), que nos leva por um caminho de reflexão que a própria Ana percorre. Revê sua casa, sua vida e pensa nos filhos como “uma coisa verdadeiramente sumarenta.” (p.29). Causa-nos certo

estranhamento o emprego da palavra “coisa” utilizada para descrever os filhos da personagem. É um sintagma incomum ao campo semântico de filhos. Mas, na verdade, esses são os frutos que ela colheu ao plantar suas sementes. Aliás, vale ressaltar que a relação da vida da personagem com a simbologia do mundo vegetal e animal é bastante intensa, como veremos adiante.

Dos filhos ela passa a pensar na cozinha e, então, o narrador compara seu trabalho doméstico com o de um lavrador: “Ela plantara as sementes que tinha nas mãos, não outras, mas essas apenas.” (p.29), isto é, cultivou a sua vida num ambiente seguro em que os sentimentos pessoais de felicidade verdadeira ficaram esquecidos. Mas havia “certa hora da tarde” em que os afazeres domésticos estavam terminados, as crianças, na escola e o marido, no trabalho. Nesse momento Ana sentia-se inquieta e ocupava-se, então, com outras tarefas, encaminhando “o seu desejo vagamente artístico” para “tornar os dias realizados e belos”, suplantando com “seu gosto pelo decorativo (...) a íntima desordem.” (p.30).

O narrador, portanto, funciona como uma espécie de psicólogo que vai desvendando o caos interior da personagem. Assim, por meio dessa focalização interna, ele agrupa, organiza todas aquelas sensações que a própria Ana desconhece ou finge desconhecer.

O maior querer da mulher era sentir-se segura, “sentir a raiz firme” (p. 30) e, tornando-se uma dona de casa, ela supostamente conquistara essa segurança, mas o preço que pagava por isso era abrir mão da felicidade. É interessante notar a insistência no uso do adjetivo “verdadeiro” ao se referir aos filhos e ao marido, jamais, porém, à

própria Ana ou à sua situação. Embora ela tivesse tido a competência para construir uma vida segura e quisesse isso, ainda havia o risco da “hora perigosa da tarde”. Sua vida de casada é falsa, pois foi planejada e construída como uma engrenagem. Os sentimentos espontâneos foram guardados num tempo “antes de ter um lar.”(p.30).

Faz-se importante notar as escolhas léxicas empregadas na construção do enunciado. As oposições fundamentais ordem *versus* desordem, parecer *versus* ser, delineiam-se a partir delas. Ana, ao refletir, descreve sua vida como algo organizado e feliz. “Mas na sua vida não haveria lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido” (p.31). A felicidade de Ana, portanto, é plástica, esterilizada, planejada. Ela não permite que os sentimentos espontâneos aflorem, ela não se permite sentir o amor. Por isso procurava sempre fugir da “hora perigosa a tarde” (p.31), realizando tarefas mecânicas e repetitivas.

Após essa longa reflexão em que toda a vida de Ana é repassada e chega-se à conclusão de que é tudo o que ela desejava e escolhera, o narrador nos traz de volta ao bonde que “vacilava nos trilhos”, antecipando, pelo verbo *vacilar*, que a própria rotina da vida de Ana também estava vacilando. A segurança que a mulher supunha ter alcançado também vacilava. A figura do bonde vacilando nos trilhos é outra metáfora da vida de Ana, que se arrastava e estacava, num movimento sempre determinado e limitado pelos trilhos. Embora a personagem tenha sido o próprio sujeito que manipulou seu querer e

também teve a competência para realizá-lo, há ainda algum fio solto nessa rede.

Ocorre, então, o clímax, indicado pela expressão “Foi então” – “Foi então que olhou para o homem parado no ponto.” (p. 31). O clímax coincide com a epifania. O homem era um cego e mascava chicle. Ana se vê neste cego, “realmente parado” num gesto maquinal de mascar chicle, gesto repetitivo como era a própria vida dela. Aquela visão a afetou profundamente. Vendo o cego num gesto maquinal, Ana vê também o que sua consciência recusava-se a ver até então, aquilo que ela teimava em manter na escuridão: sua rotina, abafando seus sentimentos mais profundos. Essa rotina, no entanto, despenca de suas mãos como o saco de tricô que segurava, quebrando os ovos contidos nele. “A gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando pegar inutilmente o que acontecia.”(p.32). Assim como Ana tentava se recompor, mas seu controle também pingava entre os fios de sua vida. Os ovos, depois de quebrados, não podem mais ser reconstituídos. E a vida de Ana? Através daqueles olhos mortos ela pôde enxergar sua vida, seu passado e seu presente: “...o mal estava feito.” (p.33). Segundo Olga de Sá, “A vida protegida representa o domesticado, o dia-a-dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários. A casca desses atos rotineiros está sempre por um fio e seu rompimento se dá num momento epifânico; (...) a epifania é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas (...)” (1993, p.135).

E como se o cego tivesse lançado uma luz sobre a sua consciência, ela começa a reavaliar tudo. Por causa do cego, ela agora passava a olhar as coisas com intenso prazer e ao mesmo tempo nojo. Na verdade, o cego agiu como um espelho em que Ana encontrou a si mesma: o “eu” encontrou o seu “outro”. Novamente a figura da sacola de tricô surge com intensidade ao metaforizar a segurança que Ana tecera ao seu redor. Essa segurança agora era um “fio partido.” Aquilo que tanto a atemorizava na hora perigosa da tarde, “o que chamava de crise viera afinal.” (p.33).

Percebendo que passara de seu ponto de descida, saltou do bonde sem saber onde estava. Desorientada, deparou-se com os muros do Jardim Botânico e entrou. O amarelo das gemas pingando exacerbado pela cor amarela dos muros altos do jardim.

A vivência da epifania far-se-á dentro do jardim. É como se, ao contrário do que houve com Eva, a consciência do prazer e da felicidade despertados pela piedade e amor que sentira pelo cego a levasse para dentro do Éden e não a expulsasse, como no caso bíblico.

Ana percebe que o jardim está pulsando de vida, fertilidade e sensualidade. A conscientização de sua rotina também excita seus sentidos. As cores, os sons, as formas ficam claramente definidos ao seu redor. O jardim é visto, no entanto, por Ana, como um local de decomposição e morte. É irônico como esse mundo de fartura e vida se lhe mostre como algo sombrio e monstruoso. Mas, guiada pelo cego (outra ironia), Ana descobre seu íntimo, sua vida repleta e farta potencialmente, mas cujos frutos estão apodrecendo,

pois ela não os colhe. Sentiu-se como numa armadilha: “Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.” (p.35).

O jardim como metáfora da vida de Ana se desenha espetacularmente. Nesse momento, reforçando o sentido paradoxal da vida da personagem, o texto se reveste de antíteses (“Era fascinante, e ela sentia nojo.” p.37).

Nova referência ao mundo bíblico aparece quando Ana pensa que “O jardim era tão bonito que teve medo do Inferno.” (p.37). Mas onde é o inferno? Seria sua própria vida, metódica, medíocre e rotineira; ou o inferno para ela seria justamente o contrário, esse mundo palpitante e vivo que ela acabara de enxergar dentro de si mesma? Vale notar que, segundo Olga de Sá, “o tom bíblico (...) expressa uma das possíveis saídas para a náusea existencial, que acompanha a descoberta de que o homem ignora a própria razão de viver e é condenado a uma solidão incurável. (...) A personagem hesita entre duas alternativas igualmente infaustas: a consciência que se perde e a inconsciência que se nulifica.” (1993, p.49)

O nojo, portanto, funciona como um signo que amarra a personagem ao mundo. Ele a mantém presa à sua rotina; se não houvesse o nojo, ela se entregaria a essa nova sensação.

Nesse momento, lembra-se de seus filhos, perante os quais se sente culpada. O adulto, repleto de culpa contrapõe-se à criança, símbolo da inocência. Sai, então, correndo pelo jardim e sacode os portões até o vigia aparecer e abri-los.

Segundo declaração da própria Clarice Lispector, autora implícita e personagem estavam “tão encipoadas, e meio hipnotizadas – a ponto de eu ter que fazer meu personagem chamar o guarda para abrir os portões já fechados, senão passaríamos a morar ali mesmo até hoje.” (Gotlib, 1995, p.273). Sem a preocupação de discutir a questão do autor ou autor implícito, a citação cabe aqui para ilustrar e reafirmar o estado de espírito de Ana. Os portões fechados figurativizam a barreira inconsciente que a personagem cria entre sua vida rotineira e o êxtase da vida que reprime; também evidenciam seu desejo de não misturar os dois mundos: este, o do jardim, que a fazia renascer e o outro, do lado de fora, seu velho conhecido que a mantinha segura. Os portões fechados, portanto, representam um obstáculo que Ana deseja ou precisa ultrapassar.

Vai, então, para casa. Não sabemos como chega lá; pois o narrador faz uma elipse desse trajeto. Finalmente, Ana entra em seu apartamento e tudo ali brilha (maçanetas, portas, janelas, lâmpadas) em evidente contraste com a escuridão do olhar do cego e do Jardim Botânico. Em sua casa existe luz, mas uma luz que ofusca a sua consciência, fazendo-a acomodar-se na rotina e sentir-se segura, não percebendo os pequenos detalhes da vida pulsante à sua volta. O menino que se atira a ela para um abraço é “um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava”(p.37), como a aranha que pregava suas “luxuosas patas” no tronco da árvore no Jardim Botânico.

Ao abraçar o menino, ela percebe que há muito mais em sua vida que somente sua família. Sente medo, não deseja arriscar-se.

Durante todo o tempo, desde que saiu do Jardim Botânico até então, Ana não largou o saco de tricô. Ela talvez sentisse que fosse o único elo com seu passado do qual não queria desligar-se. No entanto os fios estavam rompidos. A sua vida sólida e segura estava rompida. A piedade que o cego despertara nela transformou-se numa grande vontade de viver. A oposição cego x plantas do Jardim Botânico a tortura. É como se ela vivesse numa cegueira confortável, descompromissada de ver o mundo real e, conseqüentemente, de senti-lo. Ao se descobrir no cego, percebe que sua cegueira é apenas um mecanismo de fuga de uma realidade que a assusta. “A incoscência anterior permite [lhe] viver sem maiores sobressaltos. A cegueira mental é [lhe] indispensável para [sobreviver]”. (Olga de Sá, 1993, p.48). O Jardim desperta todos os seus sentidos e seus olhos se iluminam. Passam a perceber a vida repleta de amor à sua volta. E também descobre seu amor latente por um mundo que tentou esconder, apagar.

O ditado popular “o pior cego é aquele que não quer enxegar”, aplica-se perfeitamente ao caso de Ana. Ela criou um simulacro ideal de vida que não a fazia sofrer, que não exigia dela lidar com sentimentos profundos e muitas vezes dolorosos. Ela simplesmente via o que desejava ver. Ao se deparar com a cegueira real, desencadeou-se nela um processo de iluminação. É como se os

dois faróis escuros iluminassem sua consciência, fazendo-a “ver” com todos os sentidos.

Ana retoma suas atividades rotineiras na cozinha, ajudando a empregada a preparar o jantar. Novamente a imagem dos fios aparece: “O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão.” (p.39). Tudo é minuciosamente tecido pela natureza para desconforto de Ana.

A seguir ocorre tranqüilamente o jantar com a família, mas o que o cego desencadeara nela a modificara sensivelmente: “Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste.” (p.41)

Enfim a narrativa encaminha-se para o desfecho. O marido a leva pela mão ao quarto, “afastando-a do perigo de viver. Acabara-se a vertigem da bondade” (p.41). No quarto, diante do espelho, no gesto mecânico de se pentear, Ana tenta retomar sua rotina, escondendo-se por trás de sua própria imagem e apaga de sua mente tudo o que vivenciara durante o dia. Volta-se para sua própria e confortável cegueira.

Podem-se delimitar, no texto, dois espaços antagônicos, ambos carregados de simbologia vegetal: o primeiro seria o lar e o segundo, o Jardim Botânico. Ambos são, na verdade, uma selva; a primeira conhecida e dominada por Ana, pois foi ela mesma quem plantou as sementes e as cultivou. É, portanto, uma selva que lhe traz segurança. Quanto ao Jardim Botânico, ela não tem qualquer domínio, a vida vai se desenvolvendo ali num paradoxo de nojo e prazer que a amedronta e fascina ao mesmo tempo.

No espaço de “sua” selva (o lar) há luz, tudo é claro e limpo. Tudo está sob o controle de Ana, exceto os fios da teia de aranha sob o fogão, então descobertos por ela, ou a formiga que ela esmaga próxima à lata de lixo ou, ainda, a languidez da flor no vaso levado para trocar a água e, finalmente, “os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos” (p. 39). Tudo no apartamento é silencioso e aparentemente inexpressivo como os besouros, mas, para Ana, após a experiência com o cego, torna-se vultoso e horrível esse trabalho sutil que a natureza realiza em seu lar, como se fosse um prolongamento do que havia no Jardim Botânico.

Essas imagens deixam claro que Ana já não tem mais o controle absoluto sobre “sua” selva. Esse horror e descontrole são resquícios do que sentiu na outra selva. Lá, o trabalho da natureza desenvolvia-se sem a sua participação, alheio a sua vontade. Isso a horrorizava, pois fugia a seu controle e ela estava habituada a controlar. Por isso sentiu medo. Sentiu-se impotente diante de tanta vida e com medo de perder o que havia plantado: sua segurança na rotina doméstica.

A figura do cego funciona como uma ponte que liga esses dois espaços.

Aos poucos, porém, Ana vai retomando o controle de sua vida, fechando assim o ciclo que se apresenta na narrativa:

equilíbrio → desequilíbrio → equilíbrio

Deve-se reforçar, no entanto, a idéia de que o equilíbrio é, na verdade, um pseudo-equilíbrio. Essa afirmação apóia-se nas figuras da “hora perigosa da tarde”, no vacilar do bonde nos trilhos e no estouro do fogão. Ela sabe que essa segurança é frágil como a formiga que esmagou com o pé na cozinha de sua casa ou, ainda, frágil como os ovos que carregara na sacola de tricô. No entanto, apegava-se a ela de qualquer forma, pois “seu coração se enchera com a pior vontade de viver. (...) Com horror descobrira que pertencia à parte forte do mundo (...)” (p.38, 39).

Nesses dois espaços acima descritos, relacionam-se os agentes da temporalidade. Podemos identificar três momentos: manhã, tarde e noite. A manhã está relacionada à estabilidade e à segurança que Ana sente em sua casa, envolvida com seus afazeres domésticos. A tarde representa a “hora perigosa” e coincide exatamente com sua volta para casa no bonde e com sua visão do cego, marcando a passagem para a instabilidade emocional que sucede. Sua estabilidade e segurança quebram-se como os ovos na sacola. A noite, por fim, marca a volta para casa, junto com sua família, quando Ana passa a sentir-se segura novamente. O ciclo está completo.

Assim como nos outros dois textos analisados neste trabalho, esta narrativa também traz no nível fundamental a oposição inconsciência *versus* consciência, ordem *versus* desordem. A inconsciência é a ordem que Ana dá à sua vida, isolando-se do mundo, oprimindo seus sentimentos para viver na segurança de uma vida construída por ela mesma. A consciência se apresenta na desordem, quando sua rotina é quebrada e ela percebe a vida sensual e pulsante a



sua volta. Quem provoca a quebra dessa rotina é justamente um cego: “Um cego me levou ao pior de mim mesma.” (p.39)

Percebe-se, dessa forma, que há dois textos nesta narrativa: um “figurativo que conta uma estória numa dimensão pragmática, manifestando o *fazer* do sujeito operador, em um tempo e um espaço exteroceptivos [figurativos]. É um texto que conta o que *parece ser* a saída de uma mulher para as compras.”; e “um texto interpretativo que reflete sobre uma estória de dimensão cognitiva, manifestando o *ser* do sujeito-operador em um tempo e um espaço interoceptivos [não figurativos]. É um texto que conta as reflexões de Ana, seus sentimentos em relação ao marido, aos filhos, suas sensações em relação à casa e a sua vida anterior.” (Baldan, 1986, p.33-35). Conforme pudemos notar, “o texto interpretativo vai parafraseando o texto figurativo; os dois contam a mesma estória através de manifestações diferentes.” (idem, p.36)

No texto interpretativo, o sujeito operador é Ana, que está em conjunção com seu objeto-valor. Ela manipula o próprio querer para obter segurança. Ela sabe e pode realizar esse intento, anulando seus verdadeiros sentimentos a fim de conquistar a segurança que tanto almeja.

Podemos, então, delinear o seguinte programa narrativo: o sujeito S1, representado pelo cego, provoca a transformação do sujeito S2, Ana, colocando-o em disjunção com seu objeto-valor, a segurança dada pela rotina de sua vida. No final da narrativa, no entanto, Ana retoma o controle e entra novamente em conjunção com esse objeto. Naturalmente a desordem ocorrida

naquele dia em sua vida não lhe trará uma sanção totalmente positiva. A figura do espelho ao final comprova isso, pois a imagem que se vê não é a pessoa real, mas somente um reflexo dela. A verdadeira Ana não é a que aparece no espelho, mas a que está deste lado dele; no entanto, a figura que prevalece é a do espelho, ou seja, seu reflexo.

Surge, agora, uma questão: por que o momento da epifania se dá num jardim botânico e não num jardim zoológico ou mesmo em qualquer outro lugar? A figura do jardim botânico seria, na verdade, a mais apropriada para metaforizar a vida de Ana: no jardim, não há movimento aparente, as plantas estão fixas; no entanto o jardim é o local em que a vida explode em frutos sumarentos e flores coloridas e perfumadas, atijando todos os sentidos, lembrando-nos a fertilidade e a generosidade da natureza. Estaria em consonância com a isotopia do semeador ou do lavrador.

Assim é a própria Ana. Aparentemente imóvel, mas repleta de vida.

O narrador onisciente apresenta-nos, portanto, uma Ana que sente medo da vida e se esconde no seu “saco de tricô”, ou seja, na sua rotina de dona-de-casa, tecida minuciosamente e mantida por ela. Isso pode ser reiterado pelas palavras de Olga de Sá:

O ‘viver das personagens significa inconsciência, respeito pelo oculto do ser. (...) A realidade mantém-se intocada. Ao contrário, o existir das personagens corresponde à consciência do oculto e do relativo do ser. Esse é o grande perigo, o risco, a perdição: a percepção do cotidiano vazio à sua volta. (1993, p.49).

A consciência de um dilaceramento interior vai criar na personagem uma lucidez que esteriliza a sua espontaneidade. Ela estará com o marido e os filhos, mas ao mesmo tempo terá uma visão crítica daquele viver do dia-a-dia. A iluminação só ocorre no plano da consciência, mas não no aspecto pragmático. A visão de sua imagem no espelho indica um “eu” lúcido e um “outro” autômato, que é justamente o que vai continuar a se mostrar. Por isso, também, Ana olha o cego com ódio, pois se reconhece nele, ela é ele e não gosta dessa mudança da qual sentiu nojo. Dessa forma ela não escolhe uma saída revolucionária, como aconteceria com uma personagem romântica, por exemplo, nem deseja romper com sua rotina. Embora tenha consciência da lucidez que então passa a existir, escolhe ficar apenas com a “percepção do cotidiano vazio à sua volta” (Op.cit.).

Deve-se ainda frisar que a ordenação das figuras constituintes da narrativa permitem a leitura da isotopia que nos leva ao texto manifestado. As metáforas indicadas referencialmente à vida de Ana – o bonde oscilando nos trilhos, o saco de tricô deformado, o Jardim Botânico – traduzem o íntimo da personagem.



4. A CEGUEIRA SOCIAL

*"Dentro de nós há uma coisa que não tem nome,
essa coisa é o que somos"*

(Saramago, 1998, p.262).

E para descobrir essa "coisa", que poderíamos chamar de essência humana, foi preciso que todos cegassem para, então, começarem a enxergar. Esse paradoxo, instaurado na construção da história contada no romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, vai estabelecer o fundamento de uma estruturação irônica, através da qual o movimento do enredo irá focalizar uma estrutura social que virá abaixo devido à epidemia de cegueira que tomará conta da cidade.

Podemos dizer que o romance *Ensaio sobre a cegueira* apresenta um caráter didático no sentido de que se estrutura por meio de uma alegoria, usando a definição de Scholes e Kellogg:

didático se [refere] simplesmente a uma obra que salienta o potencial intelectual e instrutivo da narrativa, incluindo todas as obras desta natureza, desde a simples fábula, que mostra uma óbvia moral, ao grande 'romance' intelectual que procura justificar os meios de Deus para com o homem ou apresentar as leis psicológicas que regem o comportamento do homem na sociedade. (1977, p.74)



O livro de Saramago preenche todas as características dessa definição. O “potencial intelectual e instrutivo da narrativa” já vem realçado no título (“Ensaio”), expressando a intenção de um romance intelectualizado, cuja elaboração artística encarrega-se de cumprir os ditames de “justificar os meios de Deus para com o homem” por meio de uma estruturação irônica que coloca um destino trágico ou demoníaco explorando “as leis psicológicas que regem o comportamento do homem na sociedade”.

Saramago deseja mostrar, portanto, através dessa narrativa alegórica, em que ele materializa na cegueira a idéia da inconsciência, o comportamento do homem massificado numa sociedade que, de repente, perde sua identidade, obrigando-o a iniciar uma jornada ao seu interior na busca de si mesmo. Mas a percepção dessa busca é lenta, aterrorizante, uma verdadeira descida ao inferno. Essa jornada, que provocará uma revolução nas relações humanas e sociais, será marcada basicamente pelos instintos que variam dos mais violentos e agressivos aos mais ternos e solidários. “Alegoria significa ‘dizer o outro’, nela cada elemento quer dizer outra coisa que não o seu sentido original.” (Kothe, 1986, p.52). Assim a cegueira descrita como um “mar de leite” vai atuar nesse processo de alegorização da inconsciência na tentativa de mostrar o possível destino da humanidade.

Os motivos característicos da narrativa realista estão fortemente presentes no romance de Saramago, tais como o destino trágico, as profecias demoníacas, a imagem do labirinto, o mundo subterrâneo, os ritos de expiação, a culpa, o adultério, enfim a

convivência do macabro e do grotesco, juntamente com as marcas de um mundo decaído em direção aos reinos animal, vegetal e mineral.

Em várias passagens, a descrição do medo sentido pelos personagens leva-os ao ponto crucial do enfrentamento da morte, como um rito de conscientização da condição humana. Um exemplo é o momento em que a mulher do médico sai em busca de alimento e desce a uma sala subterrânea num supermercado, completamente escura. Primeiro, ela sente “um medo horrível” de não conseguir voltar para onde o marido a esperava. Depois, descendo mais um pouco, começou a imaginar figuras demoníacas como a de “um dragão [que] a esperasse de boca aberta. Ou um fantasma de mão estendida, para a levar ao mundo terrível dos mortos que nunca acabam de morrer porque sempre vem alguém ressuscitá-los.” (p.222)

Aliás, as “imagens demoníacas” (Frye, 1973, p.148-152) são fortemente trabalhadas em todo o romance. Tomando ainda o exemplo acima citado, a mulher desce a uma lugar escuro e desconhecido, imaginando, por vezes, encontrar monstros ou dragões que irão devorá-la: “O dragão é especialmente adequado, porque não é somente monstruoso e sinistro, mas também fabuloso, e assim representa a natureza paradoxal da maldade como um fator moral e como negação eterna.” (p.150), diz Frye. O mundo mineral surge na cidade destruída e saqueada, no manicômio que funciona como uma prisão, além das imagens labirínticas, pois os cegos não conhecem seus caminhos e têm dificuldades para se orientarem. O fogo, queimando todo o manicômio, age como elemento de destruição, mas também de transição, visto que, com o incêndio, os cegos descobrem

que não há mais soldados vigiando-os e podem, portanto, sair dali, embora estejam muito fracos e não saibam para onde ir. O fogo-fátuo se manifesta para a mulher do médico em sua segunda incursão ao porão do supermercado. Essa visão causa-lhe horror e ela fica profundamente abalada. A água é escassa e vem em forma de chuva que lava e purifica os corpos sujos. A presença dos animais é forte, inclusive um deles, o “cão das lágrimas”, passa a fazer parte do grupo dos sete, como um elemento de proteção.

Vejamos, então, como se manifestam esses e outros elementos ao longo da narrativa. Para tanto, achamos conveniente dividi-la em quatro partes: 1ª) Da luz à sombra; 2ª) Confinamento; 3ª) Libertação; 4ª) Da sombra à luz.

4.1. Da luz à sombra

“E, pois, se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera o seu susto. Portanto... Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?...”

Guimarães Rosa

Numa metrópole contemporânea, um homem comum ao volante do seu carro nota, subitamente, que não consegue enxergar:

é o início de uma metafórica epidemia de cegueira carregada de brutalidade, pois a partir do momento em que todos cegam, há uma degradação do ser humano. Essa degradação é mostrada ao longo do romance *Ensaio sobre a cegueira* por um narrador onisciente, mas que às vezes parece estar presente no enunciado, como se fosse um dos personagens: “Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano...” (p.25).

Ironicamente, ao longo da narrativa, vai-se percebendo que a cegueira coletiva que degrada o homem é a mesma que o faz mergulhar em busca de sua essência. A cegueira, aqui figurativizada como um “mar de leite”, é o fator de iluminação da consciência, a descoberta e exposição dos medos, instintos, desejos e compaixão.

Nesse mergulho profundo em busca da descoberta de quem somos, descobre-se a verdadeira condição humana. Assim, recuperar a visão, depois desse rito de expiação, na verdade, não é uma bênção, mas um castigo, pois agora tem-se consciência da fraqueza humana e deve-se aprender a conviver com ela.

Assim como nos outros dois textos analisados, a oposição do nível fundamental manifestada na narrativa é também inconsciência *versus* consciência. A primeira é figurativizada pela visão e a segunda, pela cegueira. Somos conduzidos a uma narrativa que nos mostra ser necessário ficar cego para recuperar a lucidez e, embora a cegueira, no romance, seja descrita como um “mar de leite”, ela vai representar uma viagem às trevas mais profundas da essência

humana para, só ao final dessa jornada, encontrarmos a consciência e resgatarmos o afeto.

No texto manifestante, a visão tem um caráter eufórico e a cegueira, um caráter disfórico. No texto manifestado, porém, a visão adquire um caráter disfórico, visto que figurativiza a inconsciência, e a cegueira, que será o caminho para recuperar a lucidez e representa a consciência, terá um caráter eufórico. Os personagens, no entanto, só vão percebendo essa euforia à medida que os fatos vão sucedendo.

Lembrando, ainda, que a sintaxe do nível fundamental abrange as operações de negação e asserção, inicialmente ocorre a afirmação da inconsciência (quando todos ainda vêem), a negação dessa inconsciência (quando todos ficam cegos) e, finalmente, a afirmação da consciência (quando voltam a enxergar).

Quanto ao programa narrativo desse romance, instaurado no nível narrativo do percurso gerativo de sentido proposto pela teoria semiótica greimasiana, o romance apresenta um sujeito S1 (a cegueira) provocando uma disjunção entre o sujeito S2 (os personagens) e seu objeto-valor (a visão). Naturalmente há inúmeros outros programas narrativos ao longo da narrativa, mas o que nos interessa, principalmente, para o objetivo dessa análise é o acima apontado. No enunciado, os personagens têm um querer: recuperar a visão. Não têm, porém, o saber nem o poder para realizar essa *performance* e são sancionados negativamente, pois são conduzidos ao manicômio. No nível alegórico, ou seja, no texto manifestado, o querer dos personagens é recuperar a consciência, embora ainda não

tenham esse saber. Para isso, realizam então uma *performance*, à medida que se deparam com dificuldades extremas e percebem que precisam de ajuda uns dos outros para tal. Ao recuperarem a visão/consciência, os personagens são sancionados positiva/negativamente: são capazes de ver outra vez, porém jamais esquecerão o horror por que passaram e aquilo que vislumbraram dentro de si. Ou seja, aquilo que o estado de cegueira propiciou enxergar.

Partamos, agora, para o nível discursivo, onde as figuras vão ilustrar o que já dissemos a respeito das características do texto realista. No primeiro momento, estaremos focalizando com mais cuidado a enunciação. Depois procuraremos mostrar as principais seqüências narrativas guiando-nos pelas mãos do narrador do romance.

A narrativa inicia-se com uma cena bastante expressionista, pintada, com cores e ruídos fortes, muito movimento e a tensão dos carros comparados a “cavalos nervosos”. Aliás, notar-se-á que a comparação entre homens e animais será bastante freqüente no livro, fortalecendo a idéia da degradação humana ao nível dos animais.

Nessa primeira cena, o narrador é predominantemente observador, embora sempre que se põe a refletir sobre algo, apresente-se em primeira pessoa do plural. Ele mantém distância da cena descrita e não sabe exatamente o que está acontecendo: “O primeiro [carro] da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer...” (p.11). O uso do verbo auxiliar “deve” indica



sua incerteza, uma suposição, e o advérbio “ali”, que o narrador está a uma certa distância do fato, embora presente na cena, o que fica demonstrado mais à frente com o uso do pronome demonstrativo “neste”. Essa distância é também indicada pelos verbos “vê-se” e “percebe-se”, no seguinte trecho: “vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta.”(p.12)

É válido destacar como o narrador apresenta a primeira cena com tanta riqueza de cores:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. (p.11).

A oposição entre esse colorido todo e o primeiro relato de cegueira já indica a tendência do narrador de jogar com a ironia. É justamente em meio ao colorido que se apresenta na rua (luzes do *semáforo*, *faixas de pedestre brancas*, *asfalto negro*) que o primeiro cego vai mergulhar num “*mar de leite*” como então será descrita essa cegueira – outro contraste com o que sabemos ser a cegueira: ausência de luz, ou seja, escuridão, negror.

O primeiro cego (como será, então, conhecido este personagem) é levado até sua casa por um desconhecido que se

apresenta para ajudá-lo. Nesse momento o narrador se mostra onisciente, como neste discurso indireto livre: “O zelo pareceu de repente suspeito ao cego, evidentemente não iria deixar entrar em casa uma pessoa desconhecida que, no fim de contas, poderia estar a tramar, naquele preciso momento, como haveria de reduzir, atar e amordaçar o infeliz cego sem defesa, para depois deitar a mão ao que encontrasse de valor.” (p.15).

Ao ser deixado pelo estranho, o primeiro cego fica em sua casa sozinho, refletindo sobre sua condição. Quando chega a mulher, esta se assusta com o ocorrido e o leva ao médico. Ao procurar o carro, percebem que foram roubados. O estranho que o ajudou é um ladrão, como se verá adiante. A mulher do primeiro cego, irada, joga-lhe uma maldição: “Juro-te que era capaz de dar um ano de vida para que esse malandro cegasse também.” (p.20). Veremos que sua maldição realizar-se-á. Quando chegaram ao consultório do médico, havia lá alguns outros pacientes à espera de serem atendidos: “havia um velho com uma venda preta num dos olhos, um rapazinho estrábico (...), uma rapariga nova de óculos escuros, duas outras pessoas sem sinais particulares à vista (...).” Esses personagens, exceto os dois últimos, encontrar-se-ão novamente, na segunda parte do livro, quando forem confinados.

Após apresentar-nos esses personagens, o narrador continua acompanhando o primeiro cego em sua consulta. Este descreve ao médico sua cegueira com as seguintes palavras: “Vejo tudo branco, senhor doutor. (...) Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende.” (p.22). Como já dissemos, é bem



curioso como a cegueira é descrita como algo branco. O próprio médico, posteriormente, dirá que nunca houve registro de cegueira branca. O primeiro cego e todos os futuros cegos dirão o mesmo: “um mar de leite”. A cegueira deles não é por ausência de luz, mas por excesso dela.

Sabemos que os objetos só podem ser vistos por nós se houver luz incidindo sobre eles. Porém o excesso de luz pode ofuscar essa visão, impedindo-nos de vê-los. Metaforicamente esse “excesso de luz” talvez venha da saturação da razão, do excesso de informação, tudo isso provocado por um mundo moderno, cuja principal característica é a tecnologia. Estamos passando por uma revolução tecnológica e as transformações ocorrem com tamanha rapidez que o cérebro humano torna-se incapaz de acompanhá-las e assimilá-las na mesma velocidade em que ocorrem, assim como a retina não consegue distinguir a imagem de um objeto que esteja a uma certa velocidade acima da capacidade de focalização do olho. Dessa forma é preciso mergulhar nesse “mar de leite” para, após algum tempo, permitir ao olho que consiga resgatar as imagens perdidas.

Como já dissemos, esse mergulho provocará uma alteração nas relações sociais e humanas e o homem terá que reaprender a viver nessa sociedade que está emergindo dessa revolução. Aplicando as palavras de Raquel de Sousa Ribeiro aos personagens do romance, podemos dizer que eles:

emergem com uma consciência dos seus limites, da necessidade de solidariedade, de cooperação mútua, de respeito ao ‘outro’, qualquer que seja ele, que os torna diferentes do que eram antes

de cegar. (...) Recupera-se o que durante anos de razão, de conhecimento, de simulacros, de imagens acumuladas, esteve oculto, submerso no inconsciente, sem a consideração que mereceria ou mesmo desconsiderado, mas que nem sempre o foi. A nova imagem, portanto, recupera o mais remoto: a sensibilidade e a consciência da importância do outro, da importância de existir em comunidade, da solidariedade e da mútua cooperação. (1998, p.147).

Outro fator que também pode contribuir para essa cegueira é o medo. O ser humano adulto, principalmente, por não estar conseguindo acompanhar as transformações tecnológicas com a mesma rapidez dessas, sente-se ameaçado, pois impõe a si mesmo a necessidade de sobrevivência nesse contexto moderno, que freqüentemente o confronta com situações a que ele não se sente preparado a enfrentar, gerando uma angústia e uma insegurança muito grandes.

Depois de focalizar o primeiro cego em sua consulta ao médico, o narrador nos leva ao ladrão. Este, passa por um drama de consciência por ter roubado a um cego; na verdade, muito mais que remorso, ele sente é medo de se contaminar com a cegueira do outro, numa espécie de castigo pelo seu ato.

Neste trecho o narrador tece várias reflexões, colocando-se sempre na primeira pessoa do plural – “Quanto a nós”, “referimo-nos”, “ensinar-nos”, “fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca” (p.26). Mas quem somos “nós”? Nos momentos de reflexão, é

como se o narrador nos chamasse (os leitores) a compartilhar ou compactuar com suas idéias, fazendo-nos refletir também sobre a nossa condição de seres humanos e de leitores que, como os cegos, precisam de um guia para os conduzir. Neste caso, nosso guia será o narrador do romance. Portanto, “nós” somos os leitores virtuais e o narrador, formando o conjunto de “seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem.”(Moraes Leite, 1991, p.12)

Percebemos que o narrador posiciona-se de três formas: primeiro, em terceira pessoa, como observador; segundo, como narrador onisciente; e terceiro, em primeira pessoa, ao tecer suas reflexões. Vale salientar que ele utiliza as marcas da oralidade na narrativa, através da ausência da pontuação, ou recriando um processo de pontuação mais ligado ao ritmo da respiração do que à escrita, como diz o próprio autor:

Há uma espécie de ciência, digamos, da narrativa oral. (...) No fundo, a palavra autêntica, a palavra verdadeira é a palavra dita. A palavra escrita é apenas uma coisinha morta, à espera de que a ressuscitem. E é no dizer da palavra que a palavra é efetivamente palavra. Por isso, eu digo que às vezes convém a um leitor que está a ler um romance meu que ele seja capaz de ouvir dentro da cabeça a voz que está a dizer aquilo que ele está a ler. (Bravo, junho/99, p.66)

Esse narrador faz uso, também, da metalinguagem em diversos momentos, que iremos ressaltando ao longo da análise. Nesse

caso, o narrador nos fala sobre a própria construção do discurso literário: “ou se quisermos descrevê-lo em termos sugestivos, uma consciência com dentes para morder...” (p.26).

Em meio à confusão de sentimentos de culpa e remorso que acometiam o ladrão, este acaba ficando cego também e é conduzido à sua casa por um policial. A cena, embora trágica, acaba tornando-se cômica em vista da ironia de um policial conduzir um ladrão à própria casa, mas não com o intuito de prendê-lo e sim de ajudá-lo. Novamente o autor brinca com a situação dos personagens de forma irônica.

O doutor, após cegar, comunica às autoridades responsáveis o que está acontecendo e logo é retirado de sua casa, juntamente com a esposa, que se finge de cega para poder acompanhar o marido. Todas essas vítimas da cegueira repentina serão confinadas em um manicômio abandonado.

4.2. O Confinamento

“Porque a verdade era um relance”

Clarice Lispector

Depois que o médico informou ao Ministério da Saúde o caso da cegueira epidêmica, as autoridades resolveram colocar os cegos de quarentena. Para isso escolheram um manicômio desativado, que seria dividido em duas alas: uma para os cegos e outra para os suspeitos de contaminação. Todos ficariam abandonados à própria

sorte, pois deveriam cuidar uns dos outros ou cada um de si mesmo. Só receberiam de fora alimentos e produtos de higiene.

Os primeiros “hóspedes” chegaram: o médico e sua mulher. Depois vieram os demais: “o do automóvel, primeiro de todos, o ladrão que o roubou, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho estrábico.” (p.48). Posteriormente fará parte desse grupo a mulher do primeiro cego e o velho da venda preta. Esses personagens, com exceção do ladrão, assassinado pelos soldados que protegem os portões do manicômio, formarão um grupo de sete pessoas.

A trajetória desses sete personagens e dos demais vai sendo traçada por um destino que os leva à quase degradação total como seres humanos. São aprisionados, mal alimentados, não têm condições satisfatórias de higiene, não têm cuidados médicos, enfim, são abandonados à própria sorte e chegam à condição de animais enjaulados – defecam e urinam em qualquer parte, copulam entre si, comem “porcarias”, agriem-se e lutam pela posse do território e da comida, dormem no chão, andam sempre em grupos (bandos) para se protegerem. Enfim, são tratados como animais e vivem nas mesmas condições destes:

sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas. (p.97).

Nesse momento principiaram a ouvir-se uns suspiros, uns queixumes, uns gritinhos primeiro abafados, sons que pareciam palavras, que deveriam sê-lo, mas cujo significado se perdia no crescendo que as ia transformando em grito, em ronco, por fim em estertor. Alguém protestou lá do fundo, Porcos, são como os

porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto. (p. 98)

No entanto, à medida que vão tomando consciência de sua cegueira e dessa condição de animalidade, recuperam sentimentos de amor, ternura, amparo, proteção, compaixão. Tentam, na verdade, recuperar a humanidade. Instaure-se nesse momento um movimento dialético, pois, à medida que se degradam, vão se dando conta de que só resgatando sentimentos de solidariedade, afeto e compaixão serão capazes de sobreviver:

A mentalidade que forçosamente haverá de determinar comportamentos sociais deste tipo não se improvisa nem nasce por geração espontânea. No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a acção pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares. (p.119)

Mas não nos distanciemos do narrador. Agora, como veremos nesta segunda parte da narrativa, ele se manifesta muitas vezes como se fosse um dos cegos. E neste ponto nos perguntamos por que apenas um personagem, a mulher do médico, é a única que não perde a visão. Se acreditarmos que o narrador às vezes é cego, é necessário que existam certos olhos capazes de ver para que se possa



descrever todo o horror e degradação a que os seres humanos chegarão. Alguém precisa ver para sentir e mostrar a verdadeira dimensão do que está acontecendo: “Com certeza não crês que vamos ser os únicos, Isto é uma loucura, Deve ser, estamos num manicômio.” (p.48) . Esse diálogo entre o médico e sua mulher, os primeiros a chegarem ao manicômio onde ficariam por alguns meses, é bem sarcástico. Vê-se que o ser humano é capaz de fazer piada de sua própria tragédia. A mulher, portanto, atua como testemunha ocular. Ela será, em muitos momentos, os olhos do narrador, pois ele é contemporâneo aos fatos e, assim, não conhece todos os acontecimentos. Percebe-se, na verdade, que, à medida que a cegueira vai se alastrando, há um apagamento do narrador. Ele se manifesta muito mais através dos discursos indiretos livres e dos discursos diretos. É como se ele também fosse ficando cego.

Momentos depois de chegarem o doutor e sua mulher, vieram o primeiro cego, o ladrão, a rapariga e o rapazinho estrábico. A partir deste momento, a maior parte das descrições, sensações e análises será feita pelo narrador através das impressões da mulher do médico: “A mulher do médico disse consigo mesma, Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro.” (p.9). Após as apresentações desses personagens entre si, uma voz através de um altofalante dá algumas instruções e avisos aos “hóspedes”. Esses avisos serão repetidos diariamente. Um deles informava que as luzes se manteriam sempre acesas. Ora, se todos estavam cegos, por que manter acesas as luzes? Parece-nos uma incoerência. Mas é preciso que haja alguma luz para que a mulher do médico possa ver e nos

contar, através do narrador, o que via. Se tudo ficasse no escuro, o fato de ela poder ver não teria o menor sentido. É como se o narrador precisasse dos olhos da mulher para contar a história. Forma-se entre os dois um canal para que a narrativa flua.

Na verdade, é curiosa essa opção do autor. Ele poderia simplesmente escolher um narrador onisciente. De acordo com Scholes e Kellogg, “onisciência” em si não é tanto um termo descritivo mas antes uma definição baseada na suposta analogia entre o romancista como criador e o Criador do cosmo, um Deus onisciente.” (1977, p.191). Mas o narrador não é Deus e por isso não pode ser onipresente. Está limitado pelo tempo e pelo espaço e “não ‘sabe’ simultaneamente mas consecutivamente.” (p.191). Essa limitação fica evidente nesta obra, quando, por exemplo, o narrador usa discursos hipotéticos para narrar aquilo que não presenciou. Veremos exemplos mais adiante.

Sendo assim, se todos os personagens fossem cegos, como se dariam conta de sua condição? Seriam suficientes os outros sentidos para os despertarem? cremos que a escolha por manter um personagem com visão se traduzirá numa metáfora da consciência. Os olhos da mulher são a consciência de todos os seres humanos, que, ao se verem privados do sentido da visão, buscam uma luz própria, interior, que os conduzirá pela vida afora.

Não se pode, no entanto, falar em “onisciência seletiva” (Moraes Leite, 1991, p.47), pois o narrador não escolhe apenas um personagem para explorar. Em grande parte da trama sua onisciência recai sobre a mulher do médico, mas isso não é exclusivo.

Vejamos um exemplo, quando o rapazinho pede para urinar: “Ouvindo-o, todos sentiram uma súbita e urgente vontade de urinar, pensaram, por estas ou outras palavras.”(p.55). Observe-se que nesse trecho o narrador consegue traduzir um pensamento coletivo. A característica desse narrador onisciente é o discurso indireto livre, bastante usado nesta narrativa.

Foram todos, então, em direção ao banheiro, enfileirados, mas o ladrão começou a apalpar a rapariga e essa deu-lhe um chute, enfiando-lhe o salto do sapato na coxa. A mulher do médico levou-o para outro local a fim de lavar e curar o ferimento. Nesse momento, devido à habilidade com que cuidava do ferimento, o ladrão desconfiou de algo. E ironicamente o narrador nos informa tal fato, usando o verbo “ver” e não “sentir” ou “desconfiar”: “Ao ladrão pareceu-lhe ver ali algo anormal.”(p.58). Aliás, em vários momentos da narrativa o verbo “ver” é utilizado, mesmo referindo-se aos cegos.

Podemos perceber, também, como, através de solilóquio, a mulher do médico passa a refletir sobre sua condição, sobre a situação dos outros personagens e sobre o real isolamento do grupo:

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, 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 identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto,

feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse (...). (p.64)

A percepção da mulher é aguda. O mundo agora é feito de sons, cheiros, gostos e formas. As pessoas vão se diluindo nesse “mar de leite” e aproximando-se da condição de animais. A própria mulher compara-se e ao grupo a cães que se reconhecem pelo cheiro. Os nomes também não importam, pois agora também não há mais identidade. Todos são iguais, estão na mesma situação. Como já dissemos, haverá muitas comparações entre humanos e animais. Veremos, com o desenrolar da trama, que a cada dia essa condição de animalidade vai aumentando, que os instintos escondidos virão à tona e mostrarão a crueza de suas garras.

Um segundo grupo de cegos chega à camarata. Poderíamos chamá-los de contaminados de 2º grau, pois foram as pessoas que tiveram contato com os sete primeiros cegos. São os seguintes personagens: o guarda que conduziu o ladrão a casa; o motorista de táxi que levou o primeiro cego ao consultório do médico; o ajudante de farmácia e a criada do hotel que tiveram contato com a rapariga dos óculos escuros; a mulher do primeiro cego. Num belo trabalho de onisciência, nesse momento o narrador nos diz o que sabe e o que pode saber cada personagem. Exceto pela mulher do primeiro cego, que é logo reconhecida pelo marido, os outros nem imaginam que já se conheciam. Vale ressaltar ainda, neste momento, o controle do relato mantido pelo narrador ao referir-se à maldição lançada pela mulher do primeiro cego ao ladrão, quando disse que daria um ano de



sua vida para que ele cegasse, mesmo que para dizer que ela não se lembrava mais disso.

Ao saírem para buscar comida, o médico pede remédios aos guardas que vigiam o portão do manicômio para o ferimento do ladrão. Eles respondem que nada podem fazer e o médico se assusta com tal descaso. A verdadeira essência humana começa a se revelar a ele, que murmura ser contra todas as regras da humanidade, ao que a mulher lhe responde que seria melhor que acreditasse, pois nunca estivera “diante de uma verdade tão evidente” (p.69). O homem é fraco diante daquilo que não consegue resolver ou controlar. É como se as autoridades desejassem que todos apodrecessem e morressem ali dentro, poupando-lhes o trabalho de achar uma solução para o caso e afastando-os de algo que os assustava, já que não podiam controlar.

Conforme dissemos anteriormente, tem-se a impressão de que o narrador usa os olhos da mulher do médico para nos contar a história. E assim como os personagens ficam sob o olhar do narrador, como se estivessem sendo analisados através de um microscópio, o mesmo ocorre com a personagem supra-citada:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno.(p.71).

Nesse trecho é possível se perceber dois níveis de saber: o do narrador onisciente e o da mulher observadora. Esta atua

como um ^{o mesmo do enunc}metanarrador: ela narra ao marido tudo o que vai acontecendo no manicômio, ao mesmo tempo que auxilia o narrador a contar a história. Perceba-se também que o espaço do narrador é o mesmo da personagem, como denuncia o advérbio “aqui” (destacado no trecho da p.71); nessa parte do romance, o narrador coloca-se sempre no mesmo espaço dos personagens. Às vezes até insinua ser um dos cegos. O espaço do enunciado se confunde com o espaço da enunciação.

A presença da culpa novamente manifesta-se nos sentimentos da mulher: o poder da visão, na verdade, a oprime. Ela não se sente no direito de ver, enquanto os outros estão privados da visão.

Na continuidade da narrativa, a mão do destino age novamente. Entram na camarata mais três personagens ligados aos que já estavam lá: a empregada do consultório, o amante da rapariga e o policial que a levou a casa. Minutos depois, um grupo grande de cegos começa a chegar ao manicômio. Nesse momento mais uma profecia sai da boca da mulher do médico: “o inferno prometido vai principiar.” (p. 72). Estamos diante de uma antecipação, em que o narrador já previne o leitor de que o pior ainda está por vir. A descida ao inferno, portanto, principia.

Poder-se-á perceber que, nessa descida e por causa dela, o homem (representado pelo grupo dos sete) sentirá a necessidade de se confrontar com seus medos e maldades para se purificar. À medida que vai decaindo, confronta-se com suas

fraquezas e é constantemente posto à prova, deparando-se com situações limite, as quais, no entanto, consegue ir superando.

É importante ressaltar como, nesta narrativa, a mulher desempenha um papel fundamental. Ela é sempre o ponto de equilíbrio, a conciliação no meio do conflito. É a partir de suas ações que as soluções para os conflitos vão surgindo. Saramago, em várias entrevistas, afirma que prefere os personagens femininos pois acredita que “elas são mais fortes, que têm muito para dar (...), que elas têm mais autenticidade e mais generosidade que nós. Valem mais que nós, homens.” (1989, p.19). Northrop Frye, em sua “teoria dos modos”, mais especificamente quando se refere ao modo imitativo baixo, apresenta a mulher como herói. Embora isso esteja, na verdade, relacionado à tragédia, podemos perceber a semelhança nesta narrativa. “Além disso, em contraste com a tragédia imitativa elevada, o patos é aumentado pela mudez da vítima”, diz Frye (1973, p.45). Esta é uma outra semelhança encontrada, pois a mudez da nossa personagem – a mulher do médico – se caracteriza pelo fato de ela não poder contar aos outros que vê. Ela se tortura entre o dever de contar para ajudá-los e o medo de que essa descoberta a escravize.

Na verdade, neste caso, o ditado popular “em terra de cego quem tem um olho é rei” inverte-se, pois ter olhos poderia significar perder a liberdade: “O mínimo que poderia acontecer seria ver-se transformada em serva de todos, o máximo talvez fosse converterem-na em escrava de alguns”(p.93). Portanto, se por um lado a visão da mulher favorece algumas situações, por outro ela atormenta a sua possuidora, que se sente mal diante de tanto horror. Várias vezes

ela deseja estar cega para não ver a que ponto chegaram. Assim, ver num mundo de cegos não é uma bênção, mas um castigo. Pode-se dizer que essa é uma metáfora da vida moderna, ou seja, as pessoas têm olhos e não vêem ou não sabem ver, isto é, apenas olham as coisas ao seu redor, distinguem imagens e cores, mas não são sensibilizadas por elas. O olhar projeta-se para fora, apenas para as imagens externas, pois são imagens menos dolorosas que as que talvez encontrem olhando para dentro de si mesmas.

A camarata continua enchendo-se de cegos e, como consequência, a mulher do médico já não pode mais ir narrando os fatos ao marido. Nesse momento o narrador assume sua onisciência e passa a contar-nos os pensamentos do médico, situando-se no mesmo espaço indicado pelo pronome demonstrativo “neste”: “e teve medo de imaginar que dali a uma semana ainda estariam encerrados neste lugar.” (p.74).

Logo após, o ladrão é focalizado. Lembremo-nos de que ele estava ferido. Interessante como sua dor é materializada ao ser descrita como provocada pelo ataque de uma matilha de lobos e, depois, por serras, brocas, martelos. Existe aqui a referência ao mundo animal e mineral, indicando o percurso do personagem, que brevemente morrerá. Mas pouco antes disso, sua dor era tanta que, contrariando as expectativas, seu espírito lógico e seu raciocínio estavam tremendamente aguçados; sentia-se outro homem, muito bem, apesar da perna ferida. Neste momento a razão e a consciência são ativadas pela dor. É como se a dor o purificasse dos seus pecados. Isso nos lembra de certos rituais religiosos em que a dor age como

elemento de purificação da alma, tornando-se o fator de expiação dos pecados. Recordemos, ainda, que ele é um ladrão, elemento marginal na sociedade. Na verdade, ele é punido duas vezes: ficando cego (o seu próprio sentimento de culpa o faz pensar nisso) e sendo ferido; depois, quando tenta pedir ajuda aos guardas, é fuzilado.

Parece-nos bem clara a alegoria dessa situação. O “malvado” é punido por roubar, por sua luxúria e, no final, por sua arrogância ou inocência ao crer que seria ajudado.

Novamente o narrador se trai, deixando-nos confusos com suas palavras. Após o enterro do ladrão por seus companheiros de quarto, a narrativa apresenta um discurso cujo narrador admira-se com a facilidade com que a mulher do médico movimenta-se pelo lugar. Ora, mas afinal ele sabe ou não que ela não está cega? Por seu discurso, parece-nos que não. É como se ele fosse um observador, presente no mesmo espaço, mas logo em seguida coloca-se novamente na posição de narrador onisciente e depois admira-se novamente com as atitudes da mulher:

Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda parte, ajudando a carregar, fazendo como se guiasse os homens, coisa evidentemente impossível para uma cega, e, fosse por acaso ou de propósito, por mais de uma vez virou a cara para o lado da ala dos contagiados, como se os pudesse ver ou lhes percebesse a presença. (p. 91)

Nesse trecho pode-se perceber um narrador observador, numa visão de fora, pois é como se chegasse naquele

momento e se admirasse com aquela mulher que tem comportamento diferente dos outros cegos. Mas então quantos narradores há neste romance? Ou, ainda, em quantas facetas um único narrador desdobra-se?

Já vimos que há um ponto de vista predominante, o do narrador onisciente; porém, nos momentos de maior tensão, a narrativa é feita através do discurso direto de um dos personagens ou através do discurso indireto-livre.

Essas várias perspectivas de certa forma isentam o narrador de ter a autoridade máxima sobre a veracidade da narrativa. Ele “divide” essa responsabilidade com os personagens. Quando, no entanto, o narrador põe-se a refletir, como já dissemos, ele surge em primeira pessoa: “no caso de que estamos falando” (p.99).

A presença da metalinguagem é marcadamente acentuada: “Estas observações de tipo psicológico, pela sua finura aparentemente sem cabimento perante a dimensão extraordinária do cataclismo que o relato se vem esforçando por descrever, servem unicamente para explicar por que estavam acordados tão cedo os cegos todos (...)” (p.99). Note-se que o narrador conversa com o leitor, justificando suas reflexões. Aliás, a metalinguagem é uma característica da literatura contemporânea e se faz bastante presente neste romance, como ainda veremos em outros momentos da análise.

A decadência dos seres humanos continua acontecendo. São comparados a porcos (quando fazem sexo durante a noite ou quando rastejam para buscar comida), a “caranguejos coxos”, a carneiros levados ao matadouro. A condição de animalidade começa

a preocupar. Já que não podem viver totalmente como seres humanos, a mulher do médico sugere que pelo menos não vivam completamente como animais. Vê-se que, apesar das condições precárias em que se situam, as personagens tentam manter a dignidade.

Após alguns dias, mais um grupo de cegos, cerca de duzentos, chega ao manicômio. Entre os cegos está o velho da venda preta, que se aloja na primeira camarata, completando o grupo dos sete. Mais uma vez o acaso ou o destino manipula os fatos, interferindo na história. O narrador, inclusive, antecipa que esse encontro trará conseqüências no futuro – veremos que o velho será o parceiro da rapariga – e reflete sobre essas coincidências, lembrando que todos os pacientes que estavam no consultório encontravam-se juntos na mesma camarata. Neste ponto, após todos se reconhecerem, o velho passa a contar o que estava ocorrendo fora do manicômio. Instala-se, portanto, neste trecho do enunciado, uma debreagem de segundo grau (Fiorin, 1999, p.112):

Logo nas primeiras vinte e quatro horas, disse, se era verdadeira a notícia que correu, houve centenas de casos, todos iguais, todos manifestando-se da mesma maneira... (p.122)

Depois de algumas observações, o narrador interrompe o discurso do velho e manifesta-se numa fala metalingüística, alertando sobre a necessidade de se reordenar o discurso oral do personagem para lhe dar um sentido mais verossímil; chama ainda o velho de “relator complementar”, visto que apenas através dele seria possível descobrir o que estava se passando no mundo exterior, pois o

narrador se coloca desprovido deste saber. (p123). Na verdade ele aponta um limite para sua visão. Novamente ele nos confunde sobre seu ponto de vista. Para parecer mais convincente, usa a visão dos personagens sobre determinados fatos. Pode-se perceber que toda vez que um fato novo se apresenta, este se faz conhecer através de um personagem e não do narrador; quando o narrador é onisciente, ele apenas reforça um pensamento ou sentimento do personagem sobre algo que já foi explicado ou apresentado.

Ainda nesse momento, como num jogo metalingüístico, o narrador marca sua presença opondo as marcas da oralidade do velho à linguagem da narrativa literária. O narrador pretende “transcrever” a história do velho, usando para tal uma linguagem bastante elaborada. Às vezes até nos esquecemos de que é através do velho que os fatos nos estão sendo dados a conhecer.

Terminado o relato, o velho propõe ao grupo um jogo: cada um deveria contar como ficou cego. É interessante ressaltar que quase todos cegaram quando estavam olhando os próprios olhos ou as mãos. No meio desse jogo, “uma voz desconhecida” na camarata (seria o próprio narrador brincando de personagem?) propõe duas parábolas baseadas no que ouviu: “O olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência” e “se queres ser cego, sê-lo-ás.” E este último cego, essa “voz desconhecida” explica que no momento em que cegou estava vendo um quadro:

Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também



um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a este só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança ao colo, Crianças ao colo de mulheres é do mais que se vê em pintura, De facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. (p.130-131)

É curioso o quadro descrito. Qual seria o sentido dessas cenas escolhidas?

O medo é materializado nos olhos do cavalo. E, ao olhá-los, o personagem da voz desconhecida torna-se cego. Um elemento cultural – a pintura – é introduzido no enredo, trazendo a temática do medo. Ocorre mais uma alegoria: “o medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no

momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos”(p.131). Existe, na verdade, nesta obra, a materialização dos nossos estados de consciência. O texto é alegórico justamente por isso: a cegueira branca que afeta os personagens parece significar a nossa inconsciência dos fatos; a figura do cavalo descrito simboliza nosso medo e, à medida que esses estados vão se materializando, vão ganhando nova dimensão.

Retomando a figura da pintura, o quadro descrito pelo cego é uma bricolagem de várias obras que nos permitem realizar uma viagem pela história da arte num sentido cronológico inverso, visto que as pinturas mencionadas vão, inconfundivelmente, de Van Gogh até o período Barroco ou provavelmente o Gótico. Podemos perceber, também, um jogo de claro e escuro, cor e penumbra, envolvendo essas obras. Se fizermos o percurso do cego pelos quadros, podemos lembrar o momento inicial da narrativa, quando o primeiro personagem cegou. Ele estava olhando o “disco amarelo”(p.11), isto é, a luz amarela do semáforo que podemos comparar com os sóis amarelos do quadro de Van Gogh, descrito pelo cego da voz desconhecida. Também, no início, o narrador compara os carros a “cavalos nervosos”(p.11). Novamente essa figura aparece no quadro descrito. Portanto o cego da voz misteriosa, assim como o primeiro cego, começa a ver uma figura amarela (muita luz) e termina com uma pintura provavelmente Barroca ou Gótica, cuja característica mais marcante é o jogo de luz e sombra. Ou seja, o percurso da pintura parece reafirmar o da narrativa: do claro para o escuro, da luz à sombra. cremos, portanto, que se justifica dessa forma a escolha

desses signos usados pelo autor. Vale ainda ressaltar os comentários do velho da venda preta sobre os quadros; ele demonstra entender de arte ao comentar cada cena apresentada pelo outro cego.

A situação no manicômio vai se agravando dia a dia e nem o próprio narrador se julga capaz de descrever o estado em que tudo se encontra. Mesmo assim ele o faz. Percebe-se aqui o seu artifício de negar, para em seguida contar, ou seja, a figura da preterição. Nesse momento, a mulher do médico atormenta-se porque vê tudo e não pode fazer nada. Resolve, então, que, no dia seguinte, contará a todos que pode ver e tentará organizar um pouco o lugar. Mas um novo fato a impede: um outro grupo de cegos recém-chegados ao manicômio (cujo líder possui uma arma e um outro é cego de nascença) resolve tomar conta de tudo e ameaça os companheiros, confisca seus bens e exige favores sexuais das mulheres em troca da comida.

Como o narrador se posiciona limitado a um determinado espaço, o dos cegos da primeira camarata, ele usa a artimanha de um discurso hipotético para narrar o que teria acontecido (note-se o tempo do verbo no condicional – teria) na camarata onde estão os bandidos. Supõe o que relataria o “cego escriturário” (o de nascença, que sabia braile) sobre toda aquela situação. O uso dos verbos no futuro do pretérito confirma essa narrativa hipotética. Além disso, em vários momentos, a distância espacial que o separa do outro grupo é demarcada pelo uso de pronomes demonstrativos e advérbios: “este lado” (p.159), “aqui”(p.160), “lá”(p.161).

As exigências dos bandidos continuaram e as mulheres tiveram que se submeter a eles. Até que a mulher do médico resolveu matar o chefe dos bandidos com uma tesoura que havia trazido entre suas coisas. Vale lembrar Tomachevski, em seu ensaio “Temática”, quando enuncia que “os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra” (1971, p.174). Percebe-se a “motivação composicional”(p.184) quando uma tesoura aparece em cena. A mulher do médico encontra-a entre suas coisas e a pendura num prego na parede. Ainda não tem consciência do que vai fazer com o instrumento, mas instintivamente o guarda e não revela sua existência a ninguém. Posteriormente essa tesoura será usada para matar o líder dos bandidos, provocando uma mudança na situação em que se encontram, pois, ao matá-lo, uma seqüência de fatos se sucedem até que o manicômio pega fogo e os cegos percebem que estão livres, isto é, não há mais guardas do lado de fora para impedi-los de sair dali.

O fogo é usado de forma alegórica, funcionando como elemento dicotômico: destrói, para libertar. Simbolicamente, a destruição do manicômio, possibilita aos cegos recomeçarem uma situação. Eles iniciam uma nova fase de sua jornada.

4.3. A Libertação

“Você ainda não sabe sofrer”

Guimarães Rosa



Embora soubessem que estavam livres, os cegos ficaram confusos, não sabiam para onde ir. Sentiam-se como se estivessem num labirinto, pois não tinham como se orientar.

A partir dessa fase, o narrador, que estava meio apagado, assume sua onisciência. Podemos, agora, classificá-la como seletiva, visto que concentra-se quase que exclusivamente na mulher do médico. Essa nova fase da enunciação vai coincidir com uma nova organização social a que os cegos serão submetidos a fim de poderem sobreviver. O narrador segue a mulher, descreve-nos os seus pensamentos e o que acontece na rua.

O grupo dos sete sai do manicômio, debaixo de chuva, guiados pela mulher. Esta os acomoda numa loja e sai à procura de comida. Encontra um supermercado e, neste, um armazém que ainda não tinha sido descoberto pelos cegos. Nesse momento a mulher tem a experiência da cegueira, ao descer por uma escada totalmente escura; tão escura que “as trevas são como uma pasta grossa que se lhe colou à cara”(p.221). Ela passa a ter uma experiência aterrorizante e imagina encontrar, lá embaixo, um dragão ou um fantasma. A figura do dragão nos remete à Idade Média, às novelas de cavalaria, cujo herói muitas vezes tinha que enfrentar o monstro para ficar com a princesa. Novamente o medo da mulher é alegorizado neste signo e só quando ela o dominar (o medo/dragão), conseguirá ser sancionada positivamente, isto é, chegará à comida. Mas algo a ajuda nessa luta: ela encontra fósforos e, ao acendê-los, cria um mundo novo, afastando as trevas: “a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz”.



(p.223). Têm-se aqui uma referência bíblica, do Gênesis, quando Deus criou a luz.

Ao sair para a rua, chovia torrencialmente. Note-se a oposição entre o fogo (no manicômio e no armazém) e a chuva (na rua). Paradoxalmente, neste momento a chuva não é, ainda, elemento de purificação. Mas é bastante simbólica, visto que o narrador a compara a um dilúvio. É como se iniciasse uma nova fase para o grupo dos sete cegos. Novamente o autor utiliza uma pintura para descrever uma cena da narrativa: compara, ao mesmo tempo que nega, a mulher do médico à figura da mulher do quadro de Delacroix, “A liberdade guiando o povo”, pois a nossa personagem, assim como a da pintura, estava com os seios de fora. Embora o narrador diga que ela “não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios [de comida], pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira.” (p.225), essa mulher é a liberdade para os outros seis cegos, pois é ela quem os guia, alimenta-os e cuida deles.

Assim, o narrador que por vezes insinua ser cego, demonstra que pode ver, pois pinta este quadro da mulher caminhando em meio ao lixo, carregando os sacos de comida.

Em meio ao seu desespero para fugir dos cegos no supermercado, a mulher percebe que está perdida. Chora e é consolada por um cão, que será chamado de “o cão das lágrimas” (p.227). Este animal passará a integrar o grupo e apresentar-se-á muitas vezes com sentimentos. Percebemos a ironia neste momento, pois ocorre uma inversão na perspectiva entre humano e animal. Quem é o humano? Quem é o animal? A oposição entre humano

versus animal existe, mas os seres que têm características humana e animal se confundem por vezes.

O destino, porém, manifesta-se novamente e, após ser consolada pelo cão, a mulher nota que há um mapa da cidade à sua frente e pode, portanto, orientar-se. Ao voltar para a loja, encontra seus companheiros dormindo “a sonhar que eram pedras.”(p.227).

Segundo Frye, os mitos e símbolos arquetípicos em literatura podem organizar-se de forma metafórica remetendo-nos a um mundo apocalíptico ou demoníaco: “A literatura irônica principia com o realismo e tende ao mito, sugerindo seus padrões míticos, como regra, mais o demoníaco do que o apocalíptico...”(1973, p.141). No romance de Saramago, já pudemos distinguir claramente várias imagens do mundo demoníaco, que estarão indicadas por grifo e seguem a nomenclatura de Frye em seu ensaio “Crítica arquetípica: teoria dos mitos” (1973, p.133-161). São elas: a prisão dos cegos no manicômio e suas ruínas após o incêndio, a desorientação dos cegos como se estivessem num labirinto, o jardim (sinistro) do manicômio, servindo de banheiro e cemitério, a cidade destruída e cheia de lixo e excrementos humanos nas ruas, as pessoas sendo constantemente comparadas a animais como lobos e serpentes, o medo da mulher de encontrar um dragão ao descer, no escuro, até o armazém do supermercado, a água da chuva, comparada a um dilúvio. Dessa forma, temos representado aqui “o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão”, que constituem, para Frye, a imagem da literatura irônica. (op.cit, p.148).



Nessa descida ao inferno existencial, os personagens continuam se degradando. Conforme já enunciamos, eles sonhavam que eram pedras, último estágio da degradação. Então, o cão das lágrimas, ao entrar na loja onde os cegos estão abrigados, sacode-se da água da chuva e a respinga nas pessoas: “Água benta da mais eficaz, descida diretamente do céu, os salpicos ajudaram as pedras a transformarem-se em pessoas, enquanto a mulher do médico participava na operação de metamorfose abrindo um após o outro os sacos de plásticos [com a comida]” (p.227). Note-se que agora a água tem um caráter eufórico, pois provoca a metamorfose, isto é, as pessoas acordam de seu sonho, deixam de ser pedras e conquistam a chance de voltarem a ser humanos, através do *batismo* realizado pelo cão, que é o instrumento ou canal para essa água atingi-los. É importante perceber a relação dos mundos animal e mineral na construção do enunciado. O humano metamorfoseia-se em pedra (mineral) através do sonho, elemento abstrato, mas é através de um elemento natural, a água, transportada por um elemento animal, o cão, que a segunda metamorfose ocorre – deixam de ser pedras e voltam a ser humanos.

Após comerem, decidem ir à casa de cada um, começando pela da rapariga, que é a mais próxima.

O narrador assume o controle da narrativa novamente e vai descrevendo o cenário da cidade. Ele não deixa de indicar sua proximidade com o grupo dos sete: “é a vantagem de ter conosco alguém que nos aconselha.” (p.231). Embora tal frase possa representar, também, a expressão do pensamento coletivo do grupo,

manifestado num discurso indireto livre. Mais uma vez o cão é focalizado como uma criatura que tem um saber, assumindo um caráter humano: “acompanha uns olhos que ele bem sabe estarem vivos” (p.233). E nessa jornada, as cenas da rua vão sendo descritas até que, num determinado ponto, o narrador refere-se a um fato que não poderia conhecer, pelas circunstâncias como vem se apresentando na enunciação, pois não é onipresente, e ocupa sempre o mesmo espaço dos personagens, principalmente o da mulher do médico. Como estiveram confinados, ele não poderia saber, por exemplo, o que houve em alguns locais da cidade ou no interior dos prédios. Mas ele logo se justifica:

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

É óbvia a alusão que o autor faz à própria construção da narrativa literária, opondo-se claramente à narrativa histórica. Esta precisa se basear em fatos reais e documentados, ao passo que aquela depende puramente da imaginação do escritor, mesmo que este recorra a elementos do mundo real para sua construção. Portanto o escritor do texto literário tem a liberdade de dar corpo à sua matéria narrativa como bem desejar, desde que mantenha a verossimilhança interna da

obra, mesmo trabalhando com elementos fantásticos ou alegóricos, como é o caso da cegueira apresentada nesse romance em estudo.

Após essa justificativa, o narrador utiliza informações dadas pelo velho da venda preta sobre o que aconteceu aos bancos, porém, ironicamente, duvida da veracidade do que está sendo contado, pois, segundo o próprio narrador, há fatos que o velho não poderia conhecer e, portanto, também não poderia contá-los. É possível perceber neste discurso do narrador a sua incoerência, lembrando-nos do que ele mesmo disse anteriormente. Ele se permite um poder que não dá ao outro. Quando conta o que não viu, justifica tal fato pela imaginação; mas, quando é o personagem que conta, essa imaginação é criticada e posta em dúvida. Portanto, o narrador se atribui o poder da onisciência (embora disfarçada por ele), mas nega o mesmo poder ao personagem.

O grupo, após passar pela casa da rapariga, chega à casa do médico, onde vão se estabelecer: “Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos...”(p.257). Os personagens foram levados pela mulher do médico, como Moisés conduziu os israelitas à terra prometida. Pode-se também fazer a analogia desse romance com uma narrativa de viagem. Na verdade duas viagens: uma interior, metafórica, em busca da própria consciência, motivada pelo estado de cegueira, e uma exterior, espacial, em busca de um refúgio seguro onde poderiam abrigar-se. Como já dissemos anteriormente, *Ensaio sobre a cegueira* é uma alegoria sobre a busca da consciência, ocasionada, ironicamente, pela cegueira coletiva, que metaforicamente alude à inconsciência do ser humano perante sua realidade.

Mas, ao chegarem ao “paraíso”, param à porta com receio de entrar, pois não querem macular o espaço “com aqueles sapatos cobertos de lama e de merda” (p.257). Precisam, portanto, purificarem-se para entrarem naquele templo, como se estivessem num ritual, adentrando um local sagrado; porém, só o que podem fazer é tirar os sapatos; e assim o fazem.

Neste espaço paradisíaco em que se encontram os personagens, a água surge como elemento eufórico em dois momentos. Após o jantar, quando a mulher descobriu que ainda havia em sua casa um garrafão com água pura: “colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a oficializar um rito, encheu-os.” (p.264). Depois, de madrugada, quando recomeçou a chover torrencialmente, as mulheres foram para a varanda e lavaram-se, purificando-se. Nos dois momentos é perceptível o caráter ritualístico da água, purificando-os por dentro, ao beberem-na, e por fora, ao se lavarem. Novamente surge a idéia do batismo para o renascer de uma nova vida que se iniciaria a partir dali, limpando-os da sujeira física e moral a que foram submetidos no manicômio. Até mesmo o narrador deseja purificar-se: “quem me dera ir com ela [toalha de espuma], caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu.”(p.266).

No dia seguinte, saem a mulher do médico, o primeiro cego e sua mulher em busca de comida. Vão até a casa destes últimos e lá encontram um escritor. Nesse trecho da narrativa, a metalinguagem se faz presente e a questão do fazer literário é novamente abordada: “Um escritor é como outra pessoa qualquer, não

pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar.” (p.277). É assim que se comporta nosso narrador; ele não é onipresente e precisou, como já destacamos, dar voz aos personagens para que o enredo fosse sendo construído. De acordo com Scholes e Kellogg, “a multiplicação dos narradores (...) tende a colocar o narrador principal na posição de *histor*, procurando descobrir a verdade pelas versões que lhe contam.”(p.185). Dessa forma, assim como o escritor encontrado na casa do primeiro cego precisa que lhe contem os fatos, o narrador necessita das experiências dos personagens para ir construindo o enunciado. Essa referência nos faz lembrar das narrativas primitivas que se baseavam, além do caráter mítico e ficcional, em fatos reais ou históricos, como as epopéias, para que um narrador, ou melhor, um contador as narrasse. De fato, aqui, misturam-se narrativa oral e narrativa escrita. O empírico e o ficcional.

4.4. Da sombra à luz

“O alvo não consiste em ver, mas em realizar aquilo que se é, a essência; e assim ficamos livres para vagar, como essa essência, pelo mundo.”

Joseph Campbell



A fábula encaminha-se para o desfecho. Numa última busca por comida, a mulher do médico volta ao armazém subterrâneo do supermercado, passando por novos terrores.

À noite, enquanto estavam reunidos na sala, o primeiro cego recupera a visão; a seguir, a rapariga e, depois, o médico. E pelas ruas e corredores do prédio outros gritavam que estavam vendo. Assim como veio, a cegueira desapareceu: sem explicações. A leitura que podemos fazer dessa alegoria é que a cegueira atua como fator de iluminação da consciência, como ilustram as palavras da mulher do médico: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, cegos que, vendo, não vêem.” (p.310). É paradoxal e irônico que para ver precisamos ficar cegos. E quando se chega ao limite do suportável – quando as forças daquela que viu tudo, que testemunhou tudo vão se esgotando, é hora de voltar a ver. É hora de recuperar a consciência, a lucidez. Como está dito no texto: “É preciso lembrar a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam.” (p.241)

Deve-se ressaltar que, embora o final da narrativa nos pareça com um desfecho idealizado, isto é, todos recuperam a visão e poderão, assim, refazer suas vidas, na verdade todos estarão presos para sempre a esta experiência que os levou a condições de animalidade, de degradação física e moral. Mas também levou-os ao conhecimento da condição humana. E o castigo maior é enxergá-la, isto é, ter a consciência da fraqueza humana.

Dessa forma, usou-se fundamentalmente a ironia para encontrar o real, ou seja, nas palavras de Cortázar, “encurrular o

fantástico no real, realizá-lo” (1974, p.176). O fantástico seria a cegueira que acometeu toda a população de uma cidade e o real seria a recuperação da consciência através dessa cegueira.

4.5. Figurativizações Realistas: personagens, espaço e tempo

4.5.1. Personagens

“A criação de um personagem pode ser descrita como sendo o abandono de todas as certezas.”

Doc Comparato

Dentre os vários personagens que desfilam pela narrativa, podemos considerar sete como os mais importantes: o médico e sua mulher, o primeiro cego e sua esposa, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta e o rapazinho estrábico. Desses sete, apenas a mulher do médico não foi contaminada pela epidemia de cegueira.

Os sete personagens são representativos da sociedade, visto que há pessoas de várias idades (do rapazinho estrábico até o velho da venda preta) e estratos sociais (da prostituta ao médico). Todos, de uma forma ou de outra, desempenham alguma função social e tornam-se peregrinos, numa viagem em busca do resgate da lucidez e do afeto. À medida que esses personagens vão ganhando vida no enredo, comprova-se o caráter de duplicidade como fator de estruturação dos mesmos. A dialética que se estabelece entre o “eu” e

o “outro” é criada pela intensificação dos conflitos humanos. Essa relação de alteridade, que vai completar o personagem realista, estará canalizando o drama de consciência do mesmo. Conforme os conflitos vão surgindo, cada um dos personagens depara-se com o seu duplo: “Se este ser anti-heróico, dividido e contraditório, é o reflexo de seu antagonismo com o mundo, é porque, antes de tudo, ele é o espelho de si mesmo.” (Motta, 1998, p.390). Tome-se como exemplo, para ilustrar o que foi dito, o episódio em que a mulher do médico descobre-se capaz de assassinar um homem: “Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso (...) Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei.” (p.188). Atente-se para o verbo usado por ela, “quis”. Ela tinha um querer, motivado pela raiva e desespero, tinha o saber para realizar esse querer, pois possuía o sentido da visão, e tinha também o poder para realizá-lo, uma vez que possuía, entre seus bens, uma tesoura. Assim foi capaz de realizar sua *performance* e receber um sancionamento positivo: o chefe dos bandidos morreu, o manicômio pegou fogo e os cegos puderam sair.

Investiguemos um pouco mais a fundo esses personagens em sua trajetória de busca da consciência.

O médico atua como centro catalisador: em seu consultório estavam o garotinho estrábico, o velho da venda preta, que iria marcar uma operação de catarata e a rapariga dos óculos escuros, *que estava ali por causa de uma conjuntivite*. Futuramente esses três personagens vão formar uma “família”. A moça praticamente adotou o garoto e depois uniu-se ao velho da venda preta. Enquanto esses três

primeiros aguardavam na sala de espera, chegou o primeiro cego levado pela esposa.

Faz-se importante ressaltar que nenhum dos personagens têm nome e quando se quer revelar a essência humana, não importam os nomes; são identificados pela sua profissão ou por alguma característica física (que vai ter relação com a visão, ou ausência dela). Segundo o próprio Saramago, em entrevista à revista *Bravo*, no romance *Ensaio sobre a cegueira*, ele faz “um esforço para passar para o lado de dentro da pedra”(p.63), aludindo ao fato de que as pessoas, ao observarem uma estátua, só vêem a forma exterior, sua superfície e não pensam no que está por trás dessa superfície. Assim os personagens do seu romance foram despidos de tudo que é acessório para que realmente pudessem revelar sua essência.

Cada um dos personagens, à medida que a cegueira vai instalando-se, é focalizado individualmente pelo narrador: o primeiro cego, chamado assim por ser a primeira vítima da epidemia de cegueira; sua esposa, que o encontrou em casa e demorou a notar que estava cego; o médico, que após atender o último paciente vai para casa e estuda o caso da cegueira; no entanto cega também no meio da noite; a rapariga dos óculos escuros, que após sair do consultório e passar por uma farmácia, vai ao encontro de um amante num hotel e, após o êxtase, fica cega e é também conduzida a casa por um policial. Com relação a esta personagem também ocorre a idéia do castigo, pois a rapariga crê estar sendo castigada por sua conduta: ela é prostituta. Na verdade, apenas as duas personagens marginais da trama, o ladrão e a prostituta, pensam em castigo. Isso é o reflexo da sociedade que

condena aqueles que fogem à conduta padrão. Sobre os demais personagens, de alguma forma, também há um castigo implícito.

Como se pode ver, não cabendo aqui nenhuma ironia, todos aqueles que estavam no consultório do médico, quando o primeiro cego chegou, reuniram-se na mesma camarata do manicômio: “O acaso, o fado, a sorte, o destino, ou lá como se chame exactamente o que tantos nomes tem, estão feitos de pura ironia...”(Saramago, 1998, p.179). Assim como nas epopéias o Destino era figura fundamental para o desenrolar da ação, neste romance ele também age; não como um ser mitológico e personificado, mas como um ser abstrato que vai conduzindo as personagens como marionetes. Esse grupo se reencontra no manicômio e forma uma só unidade, um só corpo, cujos olhos são a mulher do médico, a única personagem que não fica cega. Os outros personagens que tiveram contato direto com esses sete também estão no mesmo dormitório, mas, ao final, ou morrerão (os dois guardas e o ladrão) ou se dispersarão (o motorista de táxi que levou o primeiro cego ao médico, o ajudante da farmácia onde a rapariga dos óculos escuros comprou o colírio, a empregada do hotel onde a rapariga cegou, e o seu amante).

Como foi visto no trecho citado anteriormente, o destino joga ironicamente com essas personagens. Os pacientes do médico apresentavam-se com os seguintes problemas: a rapariga tinha uma conjuntivite, doença infecto-contagiosa que afeta a visão, mas é facilmente tratada; o rapazinho era estrábico, problema mais difícil de resolver, necessitando-se às vezes de cirurgia; o velho era cego de um

olho e estava com catarata no outro. Essas três personagens já se encontravam parcialmente cegas ou com a visão muito prejudicada. A ironia reside justamente no fato de que três dos personagens principais dessa narrativa já apresentavam problemas de visão e a procura pelo médico foi fatal para o desencadeamento da cegueira.

Na teoria semiótica, o termo personagem é substituído pelo termo actante. Esse conceito refere-se a seres humanos, a animais, a objetos e a conceitos. Actante, portanto, é o termo que caracteriza aquele que realiza ou que sofre a ação. Na progressão do discurso narrativo, o actante pode assumir um certo número de papéis actanciais em função da sua posição no interior do percurso narrativo. Os papéis actanciais “associados a um ou a vários papéis temáticos (que estruturam o componente semântico do discurso)” permitem a constituição de atores. Esses últimos definem-se como lugares de convergência e de investimento das estruturas narrativas e discursivas (Greimas e Courtès, 1979, p.12). Em outras palavras, o ator cumpre papéis actanciais na narrativa e papéis temáticos no discurso.

Através dos mecanismos de debreagem e embreagem instala-se a pessoa no enunciado. O ator do discurso é, portanto, a pessoa tematizada e figurativizada no enunciado, através desses mecanismos.

De acordo com Beth Brait, “a narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto-livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel. Dependendo de

suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso (...)” (1987, p.67)

No romance em estudo, como já comentamos anteriormente, o autor se vale de um narrador de terceira pessoa onisciente. Porém não se priva de “utilizar a primeira pessoa do plural para emitir opiniões, fazer ironias, discutir idéias. Saramago, portanto, valoriza um narrador ‘intruso’, que não participa dos acontecimentos da fábula, mas está sempre presente no discurso.” (Calbucci, 1999, p.99).

Podemos usar o seguinte trecho para ilustrar o que foi dito:

Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, referimo-nos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse... (p.25-26)

É importante ressaltar que o narrador ‘intruso’ utiliza a primeira pessoa do plural, projetando, assim, o narratário no discurso. Com essa variação dos actantes da enunciação é possível manipular o discurso conforme as intenções do narrador.

Passaremos agora a exemplificar alguns casos de embreagem e debreagem actancial e os efeitos de sentido que elas provocam. Os itálicos que aparecem nos trechos citados são nossos, a fim de evidenciar os processos.

A embreagem actancial consiste na neutralização de oposições no interior da categoria de pessoa. Por exemplo:

a) A terceira pessoa pela primeira do singular:

Um médico para que serve, sem olhos nem remédios. (p.53)

Estúpido, estúpido, médico idiota, como é que não pensei, uma noite inteira juntos, devia ter ficado no escritório com a porta fechada (...) (p.39)

Nos dois trechos transcritos, o médico fala de si mesmo como se estivesse falando de outra pessoa. Essa neutralização mostra o desprezo que sente por si mesmo, visto que, como oftalmologista, foi incapaz de ajudar a qualquer cego. Reflete, portanto, sua impotência diante da epidemia. A seguir, culpa-se por não se ter afastado da esposa, pondo-a em risco de contaminação. Em ambos os casos o efeito obtido com esse procedimento de embreagem foi o de afastamento, além de concretizar o mecanismo de duplicidade que instaura o processo de alteridade no interior de um personagem realista.

b) Primeira pessoa do plural pela terceira do plural:

... há quem sustente que essa demora, aparentemente tão insignificante, se a *multiplicarmos* pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se *quisermos* usar o termo corrente. (p.11)

O “nós”, usado nesse trecho pelo enunciador, na verdade, representa uma terceira pessoa indeterminada, ou seja, as pessoas em geral pensam assim. Traduz um pensamento coletivo.

c) Primeira pessoa do plural pela primeira pessoa do singular.

Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a *nós*, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano ... (p.25)

Neste outro exemplo, o “nós” instaurado no discurso é, na verdade, um “eu” que representa o enunciador. Neste caso, esse “eu” fica diluído no anonimato do “nós” ou é amplificado com a intenção de evitar o caráter de subjetividade que se manifestaria com o “eu”. Assim o enunciado “chama” o enunciatário para partilharem a responsabilidade do que foi enunciado. Ocorre, então, um efeito de sentido de aproximação entre enunciador e enunciatário.

d) Segunda pessoa do plural pela primeira do plural:

O médico disse, Todos ouvimos as ordens, aconteça o que acontecer, uma coisa sabemos, ninguém *vos* virá ajudar, por isso seria conveniente que começássemos a organizar já ... (p.52)

Ao empregar o “vos”, o médico se exclui do grupo e deixa implícito que a ele alguém ajudaria, mas aos outros não. No entanto, a seguir, sugere que todos se organizem e inclui-se nesse grupo. O “vos”, na verdade, inclui o médico também, que, no fundo,

sabia que não receberia ajuda externa como os outros, mas não se sentia totalmente desamparado pois tinha sua mulher, que via, junto de si para ajudá-lo.

Os exemplos não se esgotam aqui, porém já são suficientes para ilustrar alguns efeitos de sentido provocados pelas embreagens, tais como o efeito de distanciamento e o de aproximação. Este busca criar certa cumplicidade com o enunciatário quando o enuniciador o inclui em seu discurso; aquele demonstra atitudes de desprezo, impotência e descontentamento do enunciatário consigo mesmo, colocando-se na terceira pessoa.

Quanto ao mecanismo de debreagem actancial, ou seja, a projeção da pessoa no enunciado, podemos destacar os seguintes exemplos:

- a) Debreagem enunciativa da enunciação ocorre quando se projetam no enunciado os actantes da enunciação, “quer no caso em que aparece um narrador “intruso” considerado de terceira pessoa, mas que diz ‘eu’, quer quando há um narrador dito de primeira pessoa (...)” (Fiorin, 1999, p.117).

Plebeiramente concluindo, como não se cansa de ensinar-*nos* o provérbio antigo, o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz (p.26)

Em compensação, já *nos* é muito fácil imaginar o susto que levou a mulher do ladrão ... (p.35)

Os minutos iam passando, um ou outro cego tinha-se deitado, algum adormecera já. Que isto, *meus senhores*, é comer e dormir. (p.109)

Nos dois primeiros exemplos, o narrador inclui-se no enunciado, participando das impressões causadas pelos acontecimentos. No terceiro exemplo, o narrador instala um narratário no enunciado, quando usa o vocativo “meus senhores”.

- b) Debreagem enunciativa da enunciação se dá quando não houver projeção dos actantes da enunciação no enunciado.

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. (...) os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros (...) (p.11).

Neste procedimento discursivo, ocorre simplesmente uma narração ou descrição de uma cena, procurando manter a objetividade sobre o que se está enunciando.

- c) Debreagem enunciativa do enunciado ocorre quando o narrador se identifica com uma das personagens.

Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas 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 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 interminável, limpo, purificado, nu.
(p.266)

Não se pode deixar de reparar na riqueza discursiva desse enunciado. O narrador, no início do trecho, refere-se às pessoas que estavam nos prédios próximos ao da mulher do médico. A fala do narrador sobre as mulheres parecerem loucas não caracteriza um discurso indireto livre, pois ele afirma que os vizinhos “não podem imaginar” o que as mulheres estavam fazendo. Dessa forma, portanto, a quem se refere o “me” em “quem me dera ir com ela”, senão ao próprio narrador? Nesse momento ele identifica-se com um dos actantes do enunciado, no caso, poderia ser com um dos vizinhos que, embora cegos, estivessem nas janelas dos seus apartamentos “olhando” a chuva cair.

- d) Debreagem enunciativa do enunciado, caso em que se faz referência a algum actante da narrativa que não se identifica com o narrador.

Outros cegos chegaram juntos. Tinham-nos apanhado nas suas casas, um após outro, o do automóvel, primeiro de todos, o ladrão que o roubou, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho estrábico, este não, a este foram-no buscar ao hospital aonde a mãe o levou. (p.48)

Conforme já mencionamos, o narrador mostra-se onisciente, mas não onipresente. Assim, a partir do momento em que os cegos são confinados, tudo o que ocorre no mundo fora do manicômio é enunciado através da debreagem de segundo grau. O

narrador dá voz ao personagem que tem um saber que ele não possui. Outro procedimento retórico que o narrador utiliza quando não conhece os fatos é o discurso hipotético, empregando os verbos na forma do futuro do pretérito do indicativo ou do condicional: “Se o cego encarregado de escriturar os ilícitos ganhos da camarata dos malvados *tivesse decidido* (...) passar-se para este lado (...) *andaria* agora ocupado a redigir a instrutiva e lamentável crônica do mau passado e outros muitos sofrimentos destes novos espoliados companheiros.” (p.159). E segue narrando hipoteticamente o que o outro, o cego das escrituras, escreveria sobre os fatos.

O que nos leva a crer que o narrador não é onipresente, além das diversas formas de debreagem empregadas, são as marcas espaciais distribuídas ao longo do texto, conforme serão analisadas no próximo item, relativo à categoria de espaço. No trecho supra-citado, o pronome “este” é uma indicação de que o espaço enunciativo coincide com o espaço enuncivo.

Outro exemplo significativo é o trecho em que o narrador faz referência à mudez do altofalante, que diariamente emitia a mensagem do Governo aos cegos: “a razão por que algumas vezes havia falhado não a viemos a conhecer, são assuntos do mundo exterior” (p.193). Além de fazer menção ao “mundo exterior”, o narrador usa a forma verbal “viemos”, confirmando sua intenção de se posicionar no mesmo espaço e mesmo tempo dos personagens que estavam presos.

Considerando, pois, todos os exemplos citados, há uma variação no ponto de vista do narrador, de acordo com os interesses do

mesmo. Ele constrói o discurso sozinho, outras vezes com a ajuda dos personagens, delegando-lhes um saber que diz não possuir.

Fiorin apresenta-nos cinco funções do narrador, baseado em estudos de Genette e Jakobson. A função “narrativa propriamente dita [que] é a de relatar a história. A função de direção” em que, através de “um discurso metanarrativo, o narrador marca as articulações, as conexões, as inter-relações (...). A função de comunicação [que] reside numa orientação para o narratário, quando o narrador conversa com ele, imagina suas reações, etc. (...) A função de atestação [que] fala da relação afetiva, moral ou intelectual do narrador da história (...). A última função é a ideológica, aquela em que o narrador comenta a ação, avalia-a do ponto de vista de uma visão do mundo” (1999, p. 105-107).

No romance em estudo, Saramago atribui todas essas funções ao narrador. Vejamos alguns exemplos:

a) Função narrativa:

Terminada a conversa, o médico recostou-se na cadeira, deixou-se ficar assim uns minutos, depois levantou-se, despiu a bata em movimentos cansados, lentos. (p.29)

b) Função de direção:

Passadas as naturais e previsíveis expansões, que, por delas ter ficado, com anterioridade, registro suficiente, não se vê agora necessidade de repetir, mesmo tratando-se de figuras deste vero relato ... (p.309)

c) Função de comunicação:



Não estava tão longe quanto cria, apenas se tinha desviado noutra direção, só terás de seguir por esta rua até uma praça, aí cortar duas ruas para a esquerda, depois viras na primeira à direita, é essa a que procuras, do número não te esqueceste.” (p.227)

Neste trecho, quando a mulher do médico se perdeu na cidade, o narrador a orienta para chegar aonde estavam os outros companheiros. Ele emprega a forma “tu” ao se dirigir a ela.

d) Função de atestação, quando se refere ao relato do velho que conta como estava a situação fora do manicômio:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido de valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração , não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. Voltando ao assunto... (p. 123-124)

Aqui também estão presentes a função de direção, ao fazer referência à construção do relato, e a função ideológica, ao referir-se à linguagem usada pelo velho para contar a história.

De acordo com o que foi exposto na primeira parte da análise do romance, podemos afirmar que as mudanças de ponto de vista devem-se a variações de focalização já previstas pelo autor. Por isso, na segunda parte da trama, ou seja, durante o confinamento, o narrador vai-se apagando e o relato da história fica praticamente por conta das debreagens de segundo grau. A escolha desse procedimento narrativo tem como objetivo criar um sentido de verdade, mostrando as mudanças que vão se processando no íntimo dos personagens através de seu próprio ponto de vista. Voltamos a ressaltar que o personagem denominado mulher do médico é a mais explorada; nesse sentido, é a que se mostra mais. Por ser a única que ainda vê, é a que analisa mais a situação, a que conta os fatos ao marido, a que induz às mudanças. O narrador, que mostra sua onisciência, principalmente antes de os personagens estarem confinados e após ele saírem do manicômio, durante o confinamento fica meio “apagado”. Assim, o drama maior dos personagens, que ocorre durante o confinamento, é focalizado principalmente, como já dissemos, pelo mecanismo retórico do discurso direto. Dessa forma, o próprio personagem vai delineando o perfil do seu “outro”.

A mulher do médico é a mais forte de todos. Suas atitudes e determinação, desde o início, quando resolve acompanhar o marido ao manicômio, já o demonstram. Talvez, por isso mesmo, tenha sido a única a não perder a visão física, assim como não perde também a visão da situação em que se encontram. É provável que seja a única a manter a consciência pessoal. Naturalmente, em alguns momentos, sente-se cansada e desesperada, sente o peso da

“responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam.” (p.241). Quanto ao fato de ter matado o chefe dos bandidos, mostra-se resignada: “se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, e contudo matei” (p.242).

Volta-nos à memória o quadro de Delacroix, “A liberdade conduzindo o povo”. A figura da mulher com os seios de fora sobressai na tela e destaca-se acima de todas as outras personagens representadas. Assim também ocorre com a personagem do romance, que em diversos momentos da narrativa, como já pudemos mostrar, também vai à frente de seu grupo, conduzindo-os para a liberdade e, principalmente, para a sobrevivência.

O médico, neste contexto representando a elite cultural e também a autoridade emanada de seu saber intelectual, vai-se apagando aos poucos. Embora os cegos da camarata onde está o tomem por líder, quem dirige seus passos e suas decisões é sua mulher.

Sobre o rapazinho estrábico, não há indícios precisos sobre sua idade. Supomos que seja uma criança, aliás a única mencionada na história, baseados em suas atitudes como a de chorar pela ausência da mãe e manifestar-se somente quando suas necessidades fisiológicas e alimentares precisam ser satisfeitas.

O velho da venda preta é um homem solitário e desempenha um papel importante, pois assume o papel de “relator complementar” da história, informando a todos os fatos ocorridos fora do manicômio. Em certo momento ele declara seu amor à rapariga, que lho retribui manifestando também seu desejo de unir-se ao velho.

Nesse ponto da narrativa ocorre um diálogo que demonstra claramente a nossa idéia de que todos sairão dessa experiência completamente mudados:

Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que o digo a alguém. Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje. (p.292)

Quanto ao primeiro cego e sua mulher, esta também demonstra mais coragem e determinação do que o marido. Toma a iniciativa de levá-lo ao médico, enfrenta o marido quando ele se opõe a que ela vá com as outras mulheres do manicômio atender as exigências do chefe dos bandidos. Fora isso, não demonstram grandes atitudes. O primeiro cego sentiu-se lisonjeado quando descobriu que em seu apartamento habitava um escritor. É ele também quem recupera primeiramente a visão.

A epidemia de cegueira obrigou as pessoas a buscarem um novo modo de vida. A mulher do médico, com seu poder de visão, serviu como elo de ligação entre a condição de humanidade e a degradação dos personagens. Isso fica bem claro no comentário do velho da venda preta:

só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história da humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um

dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre, e tão cegos eles como nós. (p.290).

Nesse ponto voltamos ao comentário do escritor que estava ocupando o apartamento do primeiro cego; ao perguntarem-lhe seu nome, ele responde que não importa, pois afirma que sua obra não poderia mais ser lida, portanto não existiria mais como escritor famoso que porventura tivesse sido. Mas estava escrevendo sobre os acontecimentos recentes e pediu aos cegos para que lhe contassem como tinha sido o período em que ficaram no manicômio. Diante do cepticismo dos cegos, o escritor contou-lhes que era possível ler através do tato pelas depressões deixadas pela caneta esferográfica. Isso nos lembra a escrita cuneiforme, que era talhada em pedras. A fala do escritor e do velho, portanto, permite-nos afirmar que uma nova história da humanidade estava sendo escrita. Primeiramente através das narrativas orais de um cego para o outro. Depois, da tentativa do escritor de registrar essas narrativas pela escrita.

Tudo isso posto, permitimo-nos reafirmar que a cegueira que acometeu a todos é o resultado da alienação, provocada pelo excesso de informação, pelas imposições do mundo moderno, pelo medo que a rapidez das mudanças impõe-se ao homem contemporâneo. As pessoas vão perdendo a capacidade de reparar, de contemplar as coisas. Olham tudo com olhos tão habituados que não se surpreendem mais.

O próprio Saramago, em entrevista a *Ler/Livros e Leitores*, faz uma distinção entre *olhar*, *ver* e *reparar*. Ele define “olhar” como mera função física; “ver”, como um olhar mais atento e “reparar” como uma atenção a certa coisa ou fenômeno. (1989, p.16). Em outra entrevista, ele cita uma fala do narrador do romance *Manual de pintura e caligrafia*: “e essa foi provavelmente o grande erro; julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante e daí para diante tranqüilamente imóvel.” (Gomes, 1993, p.126).

A cegueira branca, portanto, descrita no romance em estudo, torna real a necessidade dos homens de buscar a verdade não fora deles, mas dentro de si mesmos, confrontando-os não só com as dificuldades externas ambientais, mas, principalmente, com as dificuldades interiores, com a sua consciência de que, nas palavras da mulher do médico: “não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (p.310).

4.5.2. Espaço

“Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de-repente ele já torna a ser demais de grande outra vez.”

Gumarães Rosa

De acordo com Fiorin,

a primeira cosmologia grega concebe um universo com níveis. O espaço de cima é o dos deuses; o do meio, o dos homens; o de baixo, o da morte e dos deuses subterrâneos. Não se pode passar de um a outro, a não ser em condições muito especiais. (1999, p.260)

Podemos, a partir dessa afirmação, estabelecer uma analogia com o que propõe Northrop Frye em seu ensaio “Teoria dos mitos” (1973, p.162), no qual também descreve uma estrutura espacial dividida em três níveis: um céu, no nível superior, um inferno no nível inferior e, no centro, uma ordem natural. O espaço de cima representa o mundo apocalíptico, ao passo que na parte inferior está o mundo infernal. Os personagens deste romance encontram-se no centro, no nível das relações humanas, descendo, no entanto, ao mundo infernal, passando pelos reinos animal, vegetal e mineral, até a morte. Nessa obra, porém, os personagens que integram o grupo dos sete não morrem literalmente, mas simbolicamente. A cegueira é uma espécie de morte que os transporta para a auto-descoberta. Embora, como veremos, todos recuperem a visão, num aparente sancionamento positivo, ou, em outras palavras, numa ascendência ao mundo ideal, na verdade, o retorno da visão confronta-os com a fragilidade de seres humanos.

A condição especial que ocorre para a passagem de um nível a outro é a cegueira dos personagens. A partir dela é que o ser humano se dá conta de sua condição degradante e da sua

inconsciência. Para retomar a lucidez, ele desce ao nível subterrâneo, ao nível infernal.

Esse percurso é figurativizado, entre outros, pela descida da mulher do médico ao porão do supermercado, quando procurava comida para si e para o grupo. A descrição minuciosa de seu terror confirma esse movimento. Segundo Osman Lins, a ambientação é um “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente”. (Fiorin, 1999, p.259). Assim, as figuras empregadas na caracterização do espaço do porão, aliadas à figura da gradação, constroem uma ambientação que causa angústia e medo à personagem:

Empurrou a porta corrediça e recebeu quase simultaneamente duas poderosas impressões, primeira a da escuridão profunda por onde teria de descer para chegar à cave, e, logo, o cheiro inconfundível das coisas que são para comer (...). Fechou-a [a porta] agora cuidadosamente atrás de si para achar-se mergulhada numa escuridão total, tão cega como os cegos que estavam lá fora (...) Estou a perder o juízo, pensou, e tinha razões para isso, a descer como ia por um buraco tenebroso, sem luz nem esperança de a ver, até onde estes armazéns subterrâneos em geral não são altos, primeiro lanço da escada, Agora sei o que é ser-se cego, segundo lanço da escada, Vou gritar, vou gritar, terceiro lanço de escada, as trevas são como uma pasta grossa que se lhe colou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu (...)

O medo voltou sub-reptício, mal ela avançou alguns metros, talvez estivesse enganada, talvez ali mesmo à sua frente, invisível, um dragão a esperasse de boca aberta. Ou um fantasma de mão estendida, para a levar

ao mundo terrível dos mortos que nunca acabam de morrer porque sempre vem alguém ressuscitá-los. (p.221 –222)

Ainda de acordo com Fiorin (1999, p. 262), há dois conceitos de espaço: o espaço tópico e o espaço lingüístico.

O primeiro “é determinado quer em relação ao enunciador, quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado. (...) os corpos são dispostos em relação a um ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista, isto é, uma dada categoria espacial.” (p.262). O segundo, “ordena-se a partir de *hic*, do lugar do ego (...) não estabelecem nem posições determinadas, nem movimentos numa dada coordenada do espaço geométrico, mas apenas o espaço dos actantes da enunciação em relação ao enunciado.” (p.262).

Na transcrição do trecho do romance, feita anteriormente, podemos destacar algumas marcas do espaço tópico e do espaço lingüístico, tais como: “fechou-a cuidadosamente atrás de si”. As indicações tomam como ponto de referência a mulher (actante do enunciado). Aparece, ainda, o advérbio “ali” em “ali mesmo à sua frente”, indicando um espaço fora da cena enunciativa e próximo da personagem. Em outro trecho da narrativa, mais adiante, tem-se exemplo de espaço lingüístico, quando a mulher do médico voltou ao subterrâneo do supermercado em busca de mais alimentos, acompanhada pelo marido e pelo cão. O advérbio “aqui” aparece duas vezes, porém indicando espaços diferentes, sempre tomando como ponto de referência a mulher: “Quando a mulher do médico abriu a porta, o cheiro tornou-se mais intenso, Cheira mesmo mal, disse o

marido, Deixa-te ficar aqui que eu já volto. (...) Saturado do fedor da putrefação, o ar parecia pastoso. A meio caminho, a mulher do médico vomitou, Que se terá passado aqui, pensava entre dois arrancos...” (p.297). O primeiro “aqui” indica o espaço em que ela e o marido estavam, no início da escada; o segundo “aqui” indica o espaço interno do corredor que leva ao porão, onde apenas a mulher estava. Ao saírem do supermercado, o médico carrega a mulher, que se sentia totalmente sem forças, e dirigiram-se para uma igreja que ficava “no outro lado da rua, um pouco adiante” (p.299). Novamente a referência espacial é dada a partir dos dois personagens. Essa referência inscreve-se no enunciado a partir de referentes do próprio enunciado.

Quatro tipos de debreagem espacial são propostos por Fiorin (1999, p.291 a 293): debreagem enunciativa da enunciação; debreagem enunciativa do enunciado; debreagem enunciativa da enunciação e debreagem enunciativa do enunciado. Vamos ilustrá-las com exemplos do romance.

O primeiro caso, a debreagem enunciativa da enunciação, caracteriza-se pela projeção no enunciado do espaço de onde fala o narrador:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio... (p.71)

O advérbio “aqui” refere-se ao manicômio, espaço onde estavam os cegos e a mulher do médico e onde parece ter se instalado também o narrador, como se comprova em outros exemplos:

A mulher do médico, por exemplo, é extraordinário como ela consegue movimentar-se e orientar-se por este verdadeiro quebra-cabeças de salas, desvãos e corredores... (p.87).

O demonstrativo “este” refere-se ao espaço do narrador e também ao local onde estavam as personagens. Ainda, referindo-se ao manicômio:

Aqui não há só gente discreta e bem-educada. (p.99)

... por efeito de uma iluminação esclarecedora do seu duvidoso espírito, passar-se para este lado com os seus tabuleiros... (p.159)

Ou, quando se refere ao apartamento do médico:

A sala é igual a todas as salas, tem uma pequena mesa ao centro, ao redor há sofãs que chegam para todos, neste, aqui, sentam-se o médico e a mulher.. (p.261)

O segundo tipo, a *debreagem* enunciativa da enunciação, contrariamente à anterior, não projeta no enunciado o *aqui* de onde fala narrador:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. (p.11)

O narrador descreve o espaço da rua, mas não deixa nenhuma marca da enunciação.

Na debreagem enunciativa do enunciado, o terceiro tipo, os fatos se passam na localização enunciativa:

Alguns desses veio para aqui, perguntou o velho da venda preta.
(p.126)

O velho refere-se aos voluntários que, no início, ajudavam os cegos e o espaço a que se refere é o manicômio, de onde estava narrando o que sabia do mundo exterior, antes de ser confinado.

Finalmente, o quarto tipo, a debreagem enunciativa do enunciado caracteriza-se pelos fatos narrados passarem num espaço enuncivo:

Na primeira camarata lado direito só a mulher do médico não dormia. Deitada na sua cama, pensava no que o marido tinha contado, quando por um momento julgou que entre os cegos ladrões estava alguém que via, alguém que eles poderiam vir a usar como espião. (p.151)

A cama do chefe dos malvados continuava a ser a do fundo da camarata, onde se amontoavam as caixas de comida. Os catres ao lado do seu tinham sido retirados, o homem gostava de mexer-se à vontade, não ter de tropeçar nos vizinhos. (p.185)

Esse jogo de alternância de debreagens espaciais, que percorrerá toda a narrativa, provocará um efeito discursivo ligado à

própria condição do narrador. Ou seja, há uma variação de focalização de acordo com a intenção do narrador. Embora seja um narrador de terceira pessoa, confunde-se algumas vezes com os próprios personagens, fazendo-nos parecer que também é cego por vezes. Provavelmente sua intenção seja a de mostrar que essa cegueira alegórica na ficção é, na verdade, universal. Quebram-se, assim, as linhas divisórias entre narrador e narratário, entre ficção e realidade.

O narrador instala-se no mesmo espaço dos personagens que formam o grupo dos sete. E para narrar o que aconteceu nos lugares em que ele não estava, dá voz a algum personagem que atua como testemunha ocular dos fatos, para, então, narrá-los.

O outro mecanismo de constituição do discurso é a embreagem, ou seja, “uma denegação do enunciado e uma volta à instância da enunciação” (Fiorin, 1999, p.293). Esse mecanismo produz “efeitos de sentido [de] proximidade *versus* distanciamento.” (idem, p.289). Fiorin ainda divide essa categoria em micro e macroembreagens. As primeiras aparecem em pontos isolados do texto, enquanto as segundas referem-se a algum episódio mais longo ou mesmo à totalidade do discurso. Não analisaremos todos os casos de embreagens presentes no romance, pois seria um trabalho exaustivo e não é esse o objetivo desta análise. Daremos, no entanto, alguns exemplos de embreagens no texto, para ilustrarmos alguns efeitos de sentidos que elas podem provocar:



Por um instante, primeiro pensou a mulher que o seu homem havia sido apanhado em flagrante delito e que a polícia estava ali para passar busca à casa. (p.35)

O trecho acima está em discurso indireto livre. Assim o “ali” representa, na verdade, um “aqui”, que seria o espaço onde a mulher se encontra e de onde ela pensa.

Olhe lá, ó ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou levam um tiro. (p.69).

Neste trecho, um apelo produzirá a situação de enunciação que ainda não está criada e coloca o enunciatário fora da cena enunciativa através do “lá”, caracterizando um tom de desprezo do enunciador (o soldado) pelo enunciatário (o médico e sua mulher).

Faremos, agora, algumas considerações sobre a articulação do espaço, em torno da categoria interioridade *versus* exterioridade.

A cena inicial apresentada no romance ocorre na rua (espaço externo); no entanto, o personagem que fica inicialmente cego estava dentro de seu carro (espaço interior). Ele é conduzido ao seu apartamento e depois ao consultório do médico. Até então não são espaços opressores; pelo contrário, são lugares que oferecem segurança. Vale ressaltar que todos os personagens que integram grupo dos sete ficam cegos em ambientes fechados (carro, casa, hotel).

O espaço do manicômio (espaço interno) já se mostra opressor. Em diversos momentos é imaginado pelos cegos como um

labirinto: “mas 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 nesse espaço do manicômio que se inicia o processo de degradação humana a que serão submetidos todos os que ali estavam confinados. É também o espaço onde ocorre a maior parte da narrativa, onde vão aflorando impressões, sentimentos, desejos, instintos. Aqui os cegos são obrigados a se organizarem e criar um novo modelo de convivência.

O espaço externo ao manicômio apresenta-se como um local proibido (fora dos muros estão os guardas armados, vigiando para que nenhum cego saia ou mesmo se aproxime dos portões). No pátio interno, perto da cerca, existe um jardim onde são enterrados os mortos e onde se joga o lixo. É, portanto, também, um espaço de degradação e decomposição.

Com a chegada dos cegos bandidos, os espaços internos dividem-se novamente. Eles se apoderam de uma camarata e a transformam em seu quartel-general.

Em vários momentos da narrativa, o narrador e os personagens comparam o manicômio ao inferno:

A mulher do médico, sentada na cama, ao lado do marido, disse em voz baixa, tinha de ser, o inferno prometido vai principiar. (p.72),

Não é só estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, (...) (p. 133)

Mataria com as minhas próprias mãos que a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornámos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena. (p.191)

Na sequência dos fatos, uma das cegas atea fogo aos colchões que barravam a entrada da camarata dos bandidos. O fogo se alastra, destruindo todo o manicômio. Mais uma vez evidencia-se a posição do narrador, que parece sempre estar no mesmo espaço dos personagens:

(...) então de repente as chamas multiplicaram-se, transformaram-se numa única cortina ardente, um jorro de água ainda passou através delas, foi cair sobre a mulher, porém inutilmente, já era o seu próprio corpo o que estava a alimentar a fogueira. Como vai aquilo lá por dentro, ninguém pode arriscar-se a entrar, mas a imaginação para alguma coisa nos há-de servir, (...) (p.207)

Há fogo, há fogo gritam, e aqui se pode observar ao vivo como têm sido mal pensados e organizados estes ajuntamentos humanos de asilo. (p.207)

O uso do advérbio “lá” indica distanciamento do narrador e também dos personagens que estavam fora da camarata dos bandidos. No segundo exemplo, o advérbio “aqui” e o pronome

demonstrativo “estes” indicam a cena enunciativa, quer dizer, o narrador está presente no espaço do enunciado.

O incêndio destrói o manicômio e os cegos ficam livres. Um novo espaço, então, é focalizado: a rua. Porém esse espaço também provoca medo aos cegos, que ficaram por tanto tempo confinados: “estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver nun labirinto racional, como é, por definição um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade...” (p.211). Observe-se a ironia instalada nesse enunciado. O narrador, em seu comentário, deixa entrever que a demência ou loucura ocorre fora do manicômio e não dentro dele como todos nós supomos. Vem-nos à memória, neste instante, o conto “O Alienista”, de Machado de Assis, em que as fronteiras entre a loucura e a sanidade confundem-se e não se sabe mais quem é louco e quem não é.

Naquela noite do incêndio, libertos, mas inseguros, ainda, dormem na calçada e no pátio do manicômio. Ao amanhecer, entretanto, os grupo dos sete, guiados pela mulher do médico, sai em busca de suas casas (espaço da segurança). Os cegos ficam sabendo, através da narrativa da mulher do médico, que os outros cegos andam em grupos e abrigam-se em qualquer lugar que encontrem desocupado, para passarem a noite.

Após saírem do manicômio, abrigam-se em algumas lojas até chegarem ao apartamento da rapariga, que estava vazio. Depois instalam-se no apartamento do médico. Também visitam o

apartamento do primeiro cego, onde estava alojado um escritor e sua família.

Três espaços específicos destacam-se nessa parte da narrativa: o porão ou subterrâneo do supermercado onde a mulher do médico foi em busca de comida, a igreja onde ela e o marido descansam após a segunda incursão ao subterrâneo, e o apartamento do médico.

O porão é descrito como “um buraco tenebroso, sem luz nem esperança de a ver; (...) as trevas são como uma pasta grossa que lhe colou à cara (...)” (p.221). A presença de imagens demoníacas no enunciado é intensa: há cadáveres em decomposição no final da escadaria do armazém subterrâneo, “por onde se chegaria ao outro mundo” (p.304); fogos-fátuos aparecem e apavoram a mulher. O subterrâneo serviu de sepulcro a criaturas vivas, assim como os elevadores em alguns prédios também. O sepultado vivo é outro motivo da narrativa realista, presente nesta obra. A mulher, por causa da visão, passa mal e o marido a leva dali, abrigando-a numa igreja, para que ela se recupere. Após sentir-se melhor, a mulher repara que as imagens dos santos também estão cegas, isto é, têm os olhos tapados com vendas brancas (é a materialização da cegueira dos personagens) e “as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca.” (p. 301). A cegueira, portanto, não só atingiu o mundo dos humanos, como também o mundo divino.

Observa-se, assim, a oposição entre espaço profano (o subterrâneo) e o espaço sagrado (a igreja). A arquitetura da igreja, com suas “colunas esguias”, “as altas abóbodas” (p.301) remete o

olhar para o alto, para o céu, para o espaço sagrado. Contrariamente, o porão, “um buraco tenebroso” remete o olhar para baixo, para o inferno.

Outra oposição como essa podemos destacar entre o manicômio, que, como já dissemos, foi muitas vezes comparado ao inferno, e o apartamento do médico: “Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos...” (p.257).

Ilustram-se, dessa forma, os níveis espaciais propostos por Northrop Frye, ou seja, o espaço de cima (a igreja, o apartamento do médico) representa o mundo apocalíptico e o espaço inferior (o manicômio, o subterrâneo) representa o mundo infernal. Os personagens do romance transcendem de um mundo ao outro. Situam-se, no início da narrativa nos espaços apocalípticos, passam para os espaços infernais (manicômio, rua, subterrâneo) e retornam ao espaço apocalíptico (o apartamento). Essa ascendência, no entanto, não representa um sancionamento positivo, conforme já enunciamos. Embora o final da narrativa nos pareça idealista, isto é, todos recuperam a visão e podem, então refazer sua vida, na verdade, essas pessoas estarão para sempre presas a esta experiência que as levou a condições de animalidade, de degradação física e moral. Mas também as conduziu ao conhecimento da condição humana. E o castigo maior é enxergá-la, ou seja, ter a consciência da própria fraqueza.

4.5.3. Tempo

“O presente das coisas passadas é a memória, o presente das coisas presentes é o olhar, o presente das coisas futuras é a espera.”

Santo

Agostinho

Em *Ensaio sobre a cegueira*, não há indicações precisas da época em que ocorre a história. Isso é significativo pelo caráter alegórico da mesma, enfatizado pela ausência dos nomes dos personagens e do local em que tudo ocorre.

O retrato dos conflitos do homem consigo mesmo, e do homem com o seu meio é uma alegoria da condição humana que pode se dar em qualquer tempo ou em qualquer lugar. Apesar da imprecisão cronológica, poderíamos, no entanto, situar a história no século vinte ou, até mesmo nas últimas décadas desse século. O que nos permite essa localização são algumas figuras inerentes ao mundo moderno, tais como: “carros avançando e recuando , como cavalos nervosos”; “milhares de semáforos existentes na cidade”; “engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente” (p.11). Esses índices, entre outros que vão surgindo ao longo da narrativa, remetem-nos ao espaço de uma cidade grande, de uma metrópole moderna.

Também não se pode precisar a duração da cegueira dos personagens. Embora haja marcos temporais como “agora” (p.13), “com o declinar da tarde” (p.16), “eram quase seis horas” (p.43), etc, podemos depreender apenas que se passaram alguns meses desde o

primeiro caso de cegueira até o momento em que o primeiro cego recupera a visão: “desde há meses era a única habitante” (p.239), referindo-se à velha do primeiro andar.

Veremos, portanto, que os marcos temporais instalados no discurso têm como referência marcos temporais instalados no próprio enunciado, sem referências a datas, meses ou anos específicos.

Pretendemos, neste estudo, focalizar alguns aspectos significativos do tempo do discurso (ou tempo da enunciação) e do tempo da história (ou tempo do enunciado). Temos, portanto, dois sistemas temporais: um sistema temporal enunciativo, que está relacionado diretamente ao momento da enunciação, e um sistema enuncivo, ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado.

Neste romance de Saramago, podemos dizer que o tempo da ação é cronológico, visto que os momentos de referência, como os citados anteriormente, são indicativos de que a trajetória dos personagens apresenta-se numa sequência lógica com começo, meio e fim. Paradoxalmente essa trajetória representa um momento circular: visão – cegueira – visão. Porém, nessa circularidade, não haverá coincidência entre o início e o fim. Quando os personagens voltam a enxergar, sofreram uma grande mudança e não verão mais o mundo com os mesmos olhos de antes. Sua visão, portanto, ressurgiu, modificada.

Inicialmente, ao narrar o momento em que o primeiro personagem cegou, o narrador emprega verbos no presente:

O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer (...) O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzinam frenéticos (...), o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles (...) vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir a porta, Estou cego.
(p12)

As formas verbais no presente indicam concomitância entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, ou seja, através desse recurso retórico, tem-se a impressão de que o narrador presencia os fatos e os narra no momento em que acontecem. Ao empregar as expressões “se vai ficar a saber”, “quando” e “conseguir abrir”, o narrador projeta para o futuro o que o enunciado revela: “Estou cego”.

Em outro momento da narrativa, quando a rapariga dos óculos escuros encontrou-se no hotel com seu amante, há uma seqüência de marcos temporais interessantes. Os vinte e dois minutos, que marcam o momento em que o amante abre a porta do quarto para recebê-la até o instante em que ela atinge o orgasmo, são condensados numa estratégia discursiva que imprime a exata medida da ansiedade da moça:

bateu discretamente à porta, dez minutos depois estava nua, aos quinze gemia, aos dezoito sussurrava palavras de amor que já não tinha necessidade de fingir, aos vinte começava a perder a cabeça, aos vinte e um sentiu que o corpo se lhe despedaçava de

prazer, aos vinte e dois gritou, Agora, agora, e quando recuperou a consciência, exausta e feliz, Ainda vejo tudo branco. (p.33).

Não se pode deixar de notar a ironia que está presente nessa forma de enunciação. Supõe-se que ninguém fique contando quantos minutos leva para que se desenrole um ato amoroso. No entanto é isso exatamente que o narrador faz com uma precisão absurda. Essa “cronometragem” remete-nos à idéia de algo mecânico, como seria de se esperar o comportamento de uma prostituta nessa situação. Mas não é isso o que ocorre com a moça, pois ela “já não tinha necessidade de fingir”. O caráter ambíguo da rapariga começa a se delinear a partir desse fato. Embora fosse prostituta, “profissão” considerada marginal pela sociedade, era uma criatura que amava e, como ficará provado ao longo da história, de bom coração, pois cuidou do garotinho estrábico, preocupou-se em encontrar seus pais e sofreu por não encontrá-los e, por fim, ligou-se afetivamente ao velho da venda preta, apesar da diferença de idade.

À medida que a epidemia de cegueira vai se propagando, as marcas temporais sofrem considerável alteração. Na primeira parte do livro, antes de serem confinados no manicômio, os índices temporais instalados no enunciado são bem definidos e, às vezes, minuciosos. Quando os cegos são confinados, o tempo começa a se diluir, os marcos temporais vão ficando imprecisos, os cegos vão perdendo a noção do tempo: “Os relógios de todos eles estavam parados (...), só o da mulher do médico continuava trabalhando. Passava das três da madrugada”. (p.76). Eles passam, então, gradativamente, a serem guiados pelo “relógio biológico”; eram

regidos pela fome, pelo sono e pelas necessidades fisiológicas. Olhando por esse ângulo, assemelhavam-se a bebês, sem a inocência destes, no entanto. Talvez fosse melhor dizer que se assemelhavam a animais, que se guiam pelos instintos. A condição de degradação que leva os seres humanos a condição de quase animalidade, portanto, vai sendo marcada no discurso pela diluição dos marcos temporais específicos.

No terceiro dia de isolamento, o relógio da mulher do médico também parou e isso causou-lhe grande angústia e desespero: “Sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se lhe tivesse acabado de suceder a pior das desgraças. (...) Estúpida de mim, não dei corda ao relógio, e continuou a chorar inconsolável.” (p.100). O fato de não ter o “controle” do tempo deixou-a desolada.

Na terceira parte da história, especificamente quando o grupo dos sete chega ao apartamento do médico e lá se abriga, constituindo novamente uma certa rotina doméstica, os marcos temporais começam a ressurgir no texto com maior precisão, coincidindo com a nova organização empreendida pelo grupo.

Uma vez que o tempo demoníaco da representação realista é movido pela metamorfose ou, como já apontamos anteriormente, pelo fenômeno da duplicação, o apagamento dos índices temporais durante o confinamento dos cegos do manicômio é bastante significativo, pois é durante esse período em que ficam isolados do mundo exterior que o processo de degradação que se abate sobre eles deixa marcas mais profundas. O manicômio surge como uma micro-sociedade, ou, ainda, como uma metáfora do mundo: “O

mundo está todo aqui dentro”. (p.102). É nesse ambiente que o processo de animalização dos cegos vai se desenvolvendo. A todo momento são comparados a porcos, hienas, cavalos, caranguejos coxos, cães, vivendo num lugar em que os encanamentos estão entupidos, em que não há condições de higiene, estão cobertos de imundícies, piolhos e percevejos.

É durante a internação, portanto, que vão aflorando os dramas interiores de cada um: a rapariga se enche de culpa pela morte do ladrão e depois por ter mantido relação sexual com o médico que a procurou em sua cama. Este, porém, não parece sentir-se muito culpado por isso, mesmo sabendo que sua mulher os viu juntos. A mulher do médico fica em conflito consigo mesma, por não saber se deve ou não contar que não está cega. As mulheres das camaratas que são obrigadas a se submeterem aos desejos sexuais dos bandidos em troca de comida também têm seus conflitos: “O pior de tudo é se eu vou sentir prazer, isto pensava-o uma das mulheres” (p.184). Os homens também se sentem angustiados e humilhados pelo que suas mulheres estavam passando, mas sentiam-se impotentes para impedir tal situação.

Para, sobreviver, enfim, nessa nova ordem, o ser humano vai transformando-se, vai perdendo o pudor, o orgulho, a dignidade, a integridade física e moral. No entanto, quando parece ter chegado ao limite do suportável, um acontecimento definitivo marca a mudança para uma nova fase. A primeira mudança ocorre com o assassinato do chefe dos bandidos e, na seqüência, o incêndio no manicômio. Livres, os cegos saem. A segunda mudança ocorre

quando o primeiro cego volta a enxergar; nesse momento a mulher do médico já sentia suas forças esgotarem-se e tornava-se cada vez mais difícil encontrar comida. Seria obra do acaso, como muitos acontecimentos da história, ou seria obra de um narrador que manipula o discurso, embora queira parecer que não?

Pode-se fazer uma analogia desses fatos com o que ocorre num sonho ou num pesadelo: quando o homem encontra-se no momento crítico do mesmo, geralmente acorda. Aliás, essa figura do sonho percorre toda a narrativa. A palavra sonho aparece várias vezes no discurso e em vários momentos o personagem sonhava que estava cego: “Imediatamente sonhou que estava a jogar o jogo do E se eu fosse cego; (...) talvez se tratasse de um sonho enganador, um sonho de que teria de acordar mais cedo ou mais tarde, sem saber, nesse momento, que realidade estaria `a sua espera.” (p.17); “Nessa noite o cego sonhou que estava cego.” (p.24); “Tudo isso me continua a parecer um sonho, disse a mulher do primeiro cego, é como se sonhasse que estou cega”; “o sonho a tomar o lugar da memória, aonde iremos parar por este caminho?” (p.274). Os personagens parecem perder o limite entre o sonho e a realidade, assim como o leitor também vê o limite entre ficção e realidade disperso numa bruma. O sonho, neste caso, torna-se a própria realidade da cegueira, confirmando, assim, mais um aspecto da estrutura da narrativa realista, ou seja, o mundo do sonho, que no romance pode ser lido como “pesadelo”, é a duplicação da realidade das personagens.

Segundo Greimas e Courtés, “a temporalização”, um dos subcomponentes da sintaxe discursiva, “consiste em produzir o

efeito de sentido ‘temporalidade’ e em transformar, assim, uma organização narrativa em ‘história’.” (1979, p.455). Isso significa dizer que, quando o sujeito da enunciação toma o nível narrativo e transforma-o em discurso, temporaliza-o.

Assim como ocorre na actorialização e na espacialização, os mecanismos de debragem e embreagem estão presentes na temporalização.

Podemos falar em dois tipos de debragem: a enunciativa (projeção do eu-aqui-agora) e a enunciva (projeção do ele-lá-então). A debragem temporal articula-se a partir da oposição *concomitância* versus *não concomitância*. Esta última, por sua vez, desdobra-se na oposição *anterioridade* versus *posterioridade*. A partir dessas articulações temporais, o sujeito da enunciação dispõe os acontecimentos do texto conforme sua intenção. Vejamos alguns exemplos:

O sinal está vermelho, respondeu o outro, Ah, fez o cego, e pôs-se a chorar outra vez. A partir de agora deixara de poder saber quando o sinal estava vermelho.(p.13)

O advérbio “agora” indica *concomitância* com um marco temporal presente instalado no enunciado: momento em que o personagem fica cego.

Do que precisamos é de uma enxada, ou de uma pá, aqui se pode observar como o autêntico retorno é o das palavras, agora regressaram estas, ditas pelas mesmas razões, primeiro foi o homem que roubou o automóvel, agora vai ser a velha que restituiu as chaves. (p.285)

Nesse trecho, o advérbio “agora” aparece duas vezes. Na primeira, refere-se à enunciação e tem como marco temporal a frase dita pelo médico; na segunda, refere-se ao enunciado, isto é, opõe-se a um antes que se refere à morte do ladrão quando as mesmas palavras foram ditas.

Com esse jogo de debreagens o narrador demonstra um grande domínio da narrativa, pois, em diversos momentos, refere-se a fatos já enunciados e a discursos já proferidos.

Esses procedimentos retóricos de recuo pela evocação de momentos anteriores, como também o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, são denominados por J. Gennete (1992, p.82, in: Fiorin, 1999, p.244), respectivamente de analepse (retrospecção) e prolepse (prospecção)./Através do jogo retórico de aproximação e afastamento instaurado pelo narrador, a narrativa flui de forma dinâmica, entremeada de discursos diretos, indiretos e indireto-livres, além das reflexões quase sempre irônicas do próprio narrador.

Outra característica marcante nesta obra de Saramago, além da variação do ponto de vista, é a intertextualidade que se estabelece com outras representações artísticas como a pintura, conforme já comentamos, e com outros discursos como o bíblico, ao citar textualmente ou não, algumas referências, e também com os Sermões do Pe. Antônio Vieira, através das parábolas inscritas no texto do romance, entre outros.

Segundo o próprio Saramago, em entrevista a Horácio Costa na revista *Cult*, “a preocupação que eu tenho é esta: Em que mundo estou vivendo? Que mundo é este? O que são as relações humanas? O que é essa história de sermos o que chamamos humanidade? O que é isso de ser Humanidade?” (1998, p.24). Essas são também as inquietações dos personagens do romance. O mundo que conheciam antes da epidemia não será o mesmo após recuperarem a visão. As relações humanas têm de ser revistas, modificadas, para que as pessoas possam conviver e sobreviver, mantendo um mínimo de humanidade.

Em vários momentos da história, como já tivemos a oportunidade de focalizar, a humanidade é quase perdida; paradoxalmente, um novo personagem surge no enredo após a saída dos cegos do manicômio. Trata-se do cão das lágrimas, como é poeticamente chamado. Esse animal surge como um elemento mágico que consola e orienta a mulher do médico quando esta se perdeu na rua: “provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão.” (p. 227). O cão também é o responsável pela “metamorfose” dos cegos que dormiam enquanto esperavam a volta da mulher do médico. Ao entrar no local em que estavam abrigados, ele sacudiu-se da água da chuva e “os salpicos ajudaram as pedras a transformarem-se em pessoas” (p.227). Vê-se, assim, como um elemento do mundo animal atua para marcar a nova vida dessas pessoas. Observa-se, portanto, o processo de inversão ocorrido com os personagens do texto: os humanos são animalizados e o animal é humanizado. Haveria aqui algum juízo de

valor do autor? Em outro momento da enunciação, o narrador afirma que “os animais são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo” (p.237).

Para concluir a análise do romance, usaremos uma citação de Benedito Nunes:

a ficção combina o imaginário, com distanciamento do real imediato, com o poético, que altera, modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura. (1995, p.74).

Essa reconfiguração do mundo real pela ficção reflete-se no enredo de *Ensaio sobre a cegueira*, através da alegoria da “cegueira branca”. Em determinados momentos, os personagens perdem a noção da própria realidade, imaginando-se num sonho. No enredo, sonho e realidade se confundem muitas vezes. É preciso que eles também reorganizem a sua realidade sob nova perspectiva.

A base da alegoria de Saramago está, portanto, nessa reconfiguração do mundo. As pessoas, por excesso de luz não o enxergam. A figurativização dessa cegueira é a ponte para o ser humano tomar consciência de sua própria essência.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não caminhes para fora; entra dentro de ti mesmo; no interior do homem reside a verdade; e se achares que a tua natureza é mutável, transcende a ti mesmo.”

Santo Agostinho (In: De vera religione, 39, 72)

A ironia contida e demonstrada na proposição de que a cegueira é fator de iluminação da consciência é o mecanismo fundamental de estruturação dos textos analisados. É ela quem vai permitindo ao leitor perceber as nuances, as sutilezas pretendidas pelos autores ao construírem as narrativas. Ao alegorizar a condição humana, por meio da ironia, as outras estruturas vêm à luz. A conscientização política de pessoas que, inicialmente, são apresentadas na condição de coisas ou animais é desencadeada por um cego. Também foi um cego que espelhou e trouxe à luz o íntimo de Ana. E, finalmente, foi necessário que numa comunidade, representativa do universal, todos os habitantes ficassem cegos para se redescobrirem e reconstruírem a sociedade.

Segundo Sérgio Paulo Rouanet, no seu ensaio “O olhar iluminista”, “a falsa consciência é o olhar que não pode ver: uma incompetência cognitiva socialmente condicionada. (...) A cegueira psíquica, mediação interna pela qual o poder inibe o olhar, reforça e viabiliza a cegueira social.” (1989, p.139). A falsa consciência do homem, portanto, iludido e acostumado com o que vê, sem realmente

reparar, acaba levando-o por uma viagem não planejada e, às vezes, indesejada, ao encontro de sua essência que, como vimos, é mantida presa, no escuro do subconsciente.

O percurso realizado pelos personagens durante essa viagem leva-os a situações inimagináveis, a comportamentos impensáveis. Como Dante, ao descer pelos sete círculos do Inferno, nossos personagens também passam por jornada semelhante. Ao chegarem ao fundo e depararem-se com seus demônios, assim como Dante, eles retornam a um caminho de libertação. Porém, ao contrário daquele, encontram uma pseudo-libertação.

A idéia da viagem apresenta-se nos três textos, tanto no aspecto manifestante quanto no aspecto manifestado. No “Apólogo...”, a figura do trem é utilizada para indicar a viagem que os passageiros fazem todos os dias. A rotina desse percurso realizado às escuras é modificada quando o cego percebe a falta de luz e alerta os passageiros. No conto, Ana também vê sua rotina quebrada enquanto viaja num bonde. O veículo a transporta de volta para casa, mas a visão do cego a conduz a uma outra viagem: aquela pelo seu inconsciente. No romance, a viagem dos personagens é feita a pé, como peregrinos, pela cidade destruída, quando saem do manicômio e procuram abrigo. Mas o percurso pelo inconsciente de cada um já se iniciara bem antes, enquanto se encontravam confinados.

Nos três casos, a viagem no plano físico tem como ponto de chegada o lar. Os funcionários do frigorífico, estão voltando para casa após um dia cansativo de trabalho; Ana também está retornando ao lar após as compras e os cegos do romance, depois de

conseguirem libertar-se do confinamento a que foram submetidos. Nota-se, portanto, que essas viagens por espaços geográficos, na verdade alegorizam a viagem que os personagens empreendem no interior de si mesmos. Este não é, no entanto, um percurso escolhido e planejado como o geográfico, mas imposto-lhes pelo mesmo. E, talvez, por não ser uma viagem desejada, no final todos voltam ao seu antigo mundo, de uma forma mais ou menos consciente dessa jornada.

É nisso, justamente, que reside a ironia nos três textos: A consciência não tem poder suficiente para demover o mundo que se considera estagnado. A revelação que em cada caso ocorreu, principalmente em relação a Ana, não significa, necessariamente, a tomada de novos rumos. Contrariamente parece servir para intensificar a dor da impotência que cada um percebe Ter em relação à condição humana.

Quanto aos níveis de conscientização que afloram nos personagens de cada narrativa, pode-se afirmar que o menor deles ocorreu no texto de Alcântara Machado. Na verdade, não houve uma reflexão profunda dos personagens sobre sua real condição. Manipulados pelo cego eles agiram instintivamente, como se apenas obedecessem a um comando igual ao que deviam obedecer no matadouro. A conscientização da condição humana é muito mais sentida pelo leitor do que pelos personagens. A questão da consciência fica, então, relativizada pelo tom de humor que o texto apresenta. Sua estrutura lembra-nos uma anedota, principalmente pelo final inesperado em que a verdade acaba sendo um elemento disfórico.

Já no conto e no romance, há um profundo mergulho no íntimo de cada um, embora no caso de Ana, esta faça a sua escolha de não manter acesa a luz da consciência. Quanto aos personagens do romance, a consciência vai se estabelecendo aos poucos, mostrando as alterações provocadas em cada um deles.

O grau de dramaticidade nos textos é indicado pela postura que o narrador assume em cada caso. Os processos de focalização são múltiplos. O desvendamento das ações e do íntimos dos personagens vai se fazendo por meio de narradores adequados a cada texto.

O “Apólogo...”, por tratar-se de uma narrativa curta e de tom humorístico, cujo objetivo parece ser o de apenas contar um fato, sem tecer grandes reflexões sobre ele, apresenta-se-nos por meio de um narrador em terceira pessoa que procura analisar imparcialmente a conduta dos personagens e o meio em que transcorre a ação enquanto materialmente observáveis. Em certos momentos, no entanto, a presença do discurso indireto-livre indica a mudança da focalização. Como, inicialmente, o narrador apresenta-se como observador, ele não teria autoridade para conhecer o que se passa no íntimo dos personagens. Porém, como estes são apresentados como “coisas” e, por isso incapazes de raciocinar e expressar-se com desenvoltura, eles ficam sem entender a atitude do cego, que se vê obrigado a explicar-lhes o motivo de sua indignação. Essa explicação, portanto, é dada por meio do discurso indireto-livre pois nele, como já mencionamos, está o discurso da coletividade. Dessa forma, aproximando-se dos dois únicos personagens que apresentariam

inteligência para reflexões – o cego e o delegado – o narrador utiliza essa forma de discurso.

No conto, o desvendamento do universo feminino de Ana nos é apresentado por um narrador onisciente, que vai expondo o íntimo da personagem. Isso se evidencia já no segundo parágrafo da narrativa, após a entrada e acomodação de Ana no bonde. Como quem olha pela janela do veículo em movimento e vê cenas do cotidiano passando, mas sem prestar muita atenção, o narrador passa a focalizar cenas do cotidiano da mulher como se ela também não prestasse atenção a esses pensamentos. São quatro parágrafos consecutivos em que sua história nos é contada até que seu olhar focaliza algo que desperta seu interesse: o cego. A partir de então o emprego do discurso indireto-livre é freqüente.

A presença desse tipo de narrador parece-nos bastante coerente, uma vez que a personagem, por não ter plena consciência de suas inquietações ou mesmo por não desejar “vê-las”, não teria como nos informar sobre elas, já que as esconde de si mesma. O narrador onisciente, portanto, é a entidade que irá organizar o caos interior de Ana e externá-lo por meio desse procedimento enunciativo. Esse ponto de vista adotado pelo narrador imprime maior verossimilhança à obra, pois, como já dissemos, Ana não quer ou não pode se expor. Ela se protege da “crise” que inconscientemente sabe que virá. E “o que chama de crise viera afinal.” (p.33). Assim o narrador se coloca “por trás” do personagem, contando-nos muito mais do que este sabe ou deseja saber.

Quanto ao romance, a focalização muda de acordo com o interesse do autor. Este atribui o papel de narrador a uma entidade que ora é observador, ora é onisciente. Em determinados trechos do livro prevalece o narrador onisciente neutro; em outros, o narrador onisciente intruso e em outros, ainda, os personagens assumem o papel de narrador. Em todos os casos o autor consegue manter uma coerência entre o tipo de narrador escolhido e o que está sendo narrado.

De fato, como afirma D'Onófrio no livro *Teoria do texto*, “a importância de detectar o autor da fala em certos momentos de uma narrativa está relacionada não apenas a aspectos técnicos da estrutura da obra literária, mas à própria compreensão do texto, pois a relevância de um discurso está diretamente ligada à autoridade de seu enunciados.” (1995, p.64). cremos que isso ficou evidenciado nas obras analisadas neste trabalho.

Em síntese, retornando às imagens descritas por Frye em sua *Anatomia da crítica*, no Inferno encontram-se as imagens do pesadelo, do bode expiatório, da dor, da confusão, da cidade em chamas, da tirania e da opressão. Para os operários que viajavam no trem a tirania e a opressão manifestam-se claramente na falta de luz do trem e no descaso das autoridades em relação a esse fato. Para Ana, o Inferno está dentro de si, materializando-se no jardim Botânico: “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.” (p.37). A dor e a confusão de sentir-se parte daquele mundo vivo e sensual abalaram-na profundamente. No romance, o Inferno é representado pelo

manicômio e por todas as provações por que os personagens passam ali dentro. É o local da loucura, da desrazão, do terror.

As presenças dos reinos animal, vegetal e mineral enfatizam essa descida ao inferno existencial de cada personagem. Nas três obras, com maior ou menos intensidade, vemo-los presentes como já destacamos ao longo das análises.

Na viagem empreendida pelos personagens, contam-se visões dispersas por um mundo de caos e confusão. Muitas vezes essas visões surgem em forma de sonhos ou pesadelos, confundindo-se com a realidade das personagens.

Nas três histórias o que se presencia é uma sociedade arruinada onde os valores morais e afetivos, a esperança e a piedade estão ausentes. Fazendo ainda uma analogia com a obra dantesca, “o inferno é um mundo de loucura, de desrazão, de terror, um mundo ao contrário, do avesso.” (Aguiar, 1989, p.317). Assim é o mundo em questão apontado nas três narrativa. Um mundo do avesso onde a ausência da visão é que permite ver. Onde o excesso de luz cega.

Poderíamos concluir este trabalho com uma citação de Pe. Antônio Vieira feita no Sermão da Quinta Feira da Quaresma:

Há muitos que vêem sem olhar, porque vêem sem atenção. Não basta ver para ver; é necessário olhar para o que se vê. Não vemos as coisas que vemos, porque não olhamos para elas. Vemo-las sem advertência e sem atenção, e a mesma desatenção é a cegueira da vista. (in: *O olhar*, 1989, p.305)

O cego ou a cegueira leva os personagens para dentro de si mesmos. Por meio desse processo, nos três textos analisados, vimos em três formas narrativas diferentes, a viagem da descida dos personagens ao dramático mundo interior em que se alegoriza o “inferno” da condição humana.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, F. "Visões do inferno ou o retorno da aura". In: NOVAES, A., (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.317– 326.

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*; trad. Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

BASTAZIN, V. "Poética e mito da personagem na obra de Saramago", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1998. Caderno 2 – d.5

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP / Hucitec, 1988.

BALDAN, M. de. L. O. G. "Uma leitura semiótica do conto "Amor" de Clarice Lispector." In: *Estudos Lingüísticos – XIII Anais e Seminários do Gel*. Araraquara, 1986, p.33 –40.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994.

BORNHEIM, G. A. "As metamorfoses do olhar" In: NOVAES, A., (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 89 –



94.

BOSI, A. (Org.). "Introdução". In: *O conto brasileiro contemporâneo*.

São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: UNICAMP,

1996.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago – um roteiro para os romances*. São

Paulo: Ateliê Editorial. 1999.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 6.ed. São Paulo: Cultrix/

Pensamento, 2000.

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades,

1993.

CHAUÍ, M. "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, A.,

(org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 31 –

64.

CINTRA, I. A. Teorias representativas sobre foco narrativo: uma

questão de ponto de vista. *STYLOS, UNESP*, v.52, 1981.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João

Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.



COSTA, H. "José Saramago: o despertar da palavra". *Cult* (São Paulo), v.17, p. 16-29, 1998.

COURTEAU, J. "Ensaio sobre a cegueira: José Saramago ou Padre Antônio Vieira. *Letras de Hoje*, Porto Alegre. v.34, nº 4, p.7-13, dez. de 1999.

D'ONÓFRIO, S. *Teoria do texto*. Prolegômenos e teoria narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TODOROV, T., (org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filispouki et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.157-68.

FERREIRA, A. B. de H. *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.53.

— FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 3.ed. São Paulo: Contexto, 1992.

———. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1999.

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

— GENETTE, G. *Discurso da narrativa – ensaio e método*. Trad.

Fernando Cabral Martins. s. I. , Arcádia, 1979.

GOTILIB, N. B. *Teoria do conto*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Clarice: Uma vida que se conta*. 2ªed. São Paulo: Ática, 1995.

GREIMAS, A. J./ COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias de Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. Col. Criação e Crítica. nº 14. São Paulo: Edusp, 1993.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: TODOROV, T., (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filispouki et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.119-27

KOTHE, F.R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LEBLUN, G. “Sombra e luz em Platão”. In: NOVAES, A., org. *O olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 21 – 30.

LISPECTOR, C. “Amor”. In: *Laços de família*. 24.ed. Rio de Janeiro:

Francisco Alves, 1991. P.29-41.

— LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

MACHADO, A. A. “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria”. In: SALES, H., (org.). *Antologia escolar de contos brasileiros*. 5.ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. p.117-22.

MESQUITA, S. N. de. *O enredo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

— MORAES LEITE, L.C. *O foco narrativo*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1991.

— MOTTA, Sérgio V. *Engenho e arte da narrativa*. Vol.II. São José do Rio Preto, 1997. 359p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

— MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

— NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade – Ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.

NOVAES, A. et al. “De olhos vendados”. *O olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 9 - 20.



NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ªed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. “A forma do conto”. In: *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 83 – 95.

PÉCORA, A. A. B. “O demônio mudo”. In: NOVAES, A., (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.301 – 316.

PICCHIO, L.S. “Epifania de Clarice”, In: *Remate de Males*. Campinas, (9): 17-20, 1989.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 911-20.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

PROPP, V. “As transformações dos contos fantásticos”. In: TODOROV, T., (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.245-67

REIS, C. & LOPES, A. C. L. *Dicionário de teoria da narrativa*. São



Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, R. de S. "Ensaio sobre a cegueira ou de Bruegel a Seurat".

In: LOPONDO, Lilian (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998, p.145 – 198.

ROSA, J. G. Aletria e hermenêutica. In: *Tutaméia: terceiras estórias*.

7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROUANET, S. P. "O olhar iluminista". In: NOVAES, A., (org.). *O*

olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 125 – 148.

SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

SANT'ANA, A. R. de. "Laços de Família" e "Legião Estrangeira". In:

análise estrutural de romances brasileiros. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 180-212.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. 7.ed. São Paulo:

Companhia das Letras, 1998.

SCHOLES, R., KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert

Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVA, L. C. B. *Processos de desautomatização do real em*

"Mistérios" de Lígia Fagundes Telles. São José do Rio Preto, 1997. 178p. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

TODOROV, T. *Poética da prosa.* Edições 70, Lisboa, 1971 (distribuidora no Brasil: Livraria Martins Fontes).

_____. *Estruturalismo e poética.* São Paulo: Cultrix, 1970.

TOMACHEVSKI, B. "Temática". In: TODOROV, T., (org.), *Teoria da literatura: formalistas russos.* Trad. Ana Maria Mariza Ribeiro Filispouki et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.169-204.

VIEGAS, F.J. "Saramago". LER/LIVROS & LEITORES. 1989, p.15-21.



ROSSI, Celeste Antenore. *A cegueira como fator de iluminação da consciência*. São José do Rio Preto, 2001, 131p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Este estudo visa a identificar o funcionamento de um dos motivos de composição da narrativa realista. O tema norteador da análise é a alegorização da condição humana por meio do paradoxo cegueira *versus* iluminação, que desemboca na ironia, uma das categorias estruturadoras da narrativa realista. O motivo da cegueira age como um fator de iluminação da consciência dos personagens. Essa hipótese foi investigada no romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, no conto “Amor”, de Clarice Lispector e no texto de Alcântara Machado denominado “Apólogo Brasileiro sem véu de alegoria”.

Nas obras estudadas, observamos que esse motivo literário é desenvolvido da seguinte maneira: no *texto manifestante* (interpretação literal) a cegueira apresenta-se como uma forma de alteração física, isto é, a ausência do sentido da visão, e no *texto manifestado* (interpretação figurada), a cegueira figurativiza a inconsciência do ser humano. Nesses casos, este precisa deparar-se com a figura do cego em si mesmo ou numa relação de alteridade para ir percebendo a forma de cegueira metafórica. Resumindo, os personagens são levados a um mundo de conhecimento para o qual até

então estavam cegos, porque não tinham o saber ou porque não tinham o querer para enxergá-lo.

É possível fazer essa leitura tomando-se como base as figurativizações actanciais, temporais e espaciais das obras. As figuras constroem a isotopia que alegoriza a condição humana: a tragédia do ser humano é ter consciência de seus defeitos e imperfeições.

O processo de conscientização é doloroso e leva o homem a um mundo infernal onde o destino manipula as situações e os motivos da culpa, da sexualidade exacerbada, do despedaçamento físico e moral, do adultério, das figuras do cativo, da confusão, do bode expiatório, de situações macabras e grotescas, entre outras.

Nessa descida ao inferno existencial, os personagens vão se degradando. Embora os finais das narrativas pareçam-nos ter um desfecho idealizado, na verdade todos os personagens estarão presos para sempre a uma experiência que os levou ao conhecimento da condição humana. E é muito doloroso ter que enxergá-la, isto é, ter consciência de sua própria fraqueza.

Segundo Northrop Frye, os mitos e símbolos arquetípicos em literatura podem organizar-se de forma metafórica, remetendo-nos a um mundo apocalíptico ou demoníaco. Este último integra a literatura realista com a qual trabalhamos em exemplos de três formas narrativas diferentes, usando como base de análise a teoria semiótica de orientação greimasiana.

Palavras-chave: Cegueira; iluminação; narrativa realista; ironia; alegoria; semiótica.

ROSSI, Celeste Antenore. *The blindness as a factor of illumination of the conscience*. São José do Rio Preto, 2001, 131p. Master Dissertation (Literature Theory) presented to Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

ABSTRACT

This study has as its purpose to identify the functioning of one the realistic narrative composition motives. The main guiding theme of the analysis is the allegorization of the human condition by the paradox *blindness x illumination*, which discharge in irony, one of the categories that structure the realistic narrative. The blindness motive operates as a factor of illumination of the characters' conscience. This hypothesis was investigated in José Saramago's novel, *An essay about the blindness*, in the story “Love”, by Clarice Lispector, and Alcântara Machado's text named “*A Brazilian apologue without allegory veil*”.

In the studied works, we can observe that this literary motive is developed the following way: at the *manifesting text* (literal, verbal interpretation, true sense of the word), the blindness reveals itself as a way of physical change, that is, the absence of sense of seeing, and in the *manifested text* (figurative, metaphorical interpretation), the blindness figures the unconsciousness of the human being. Is those cases, he (the human being) needs to come across to the blind's figure in himself or in a relation of *being the other* to start seeing the metaphorical blindness. In resume, the

characters are taken to a world of knowledge for which they were blind till then, because they didn't have the knowledge or they didn't have want to see it.

It's possible to make this reading, by basing on the actancial, temporal and spatial figures of the works. The figures build the isotopy that allegorizes the human condition: the human being tragedy is to be conscious about his faults and imperfections.

The process of acquiring conscience is painful and it takes the man to a cruel, hellish world where the destiny handles the situations and the motives of guilt, exacerbated sexuality, physical and moral breaking (laceration), adultery, figures of slavery, confusion, scapegoat, macabre and grotesque situations, among other ones.

In this decay to the existential hell, the characters debase themselves. Although the conclusion of the narratives seem to have an idealized result, in fact all the characters will be forever tied to an experience which has led them to the knowledge of the human condition. It's painful to have to see it, that is, to have conscience about their own weakness.

According to Northrop Frye, the myths and archetypical symbols in literature can get organized in a metaphorical way, taking us to an apocalyptic and devilish world. The last one integrates the realistic literature with which we work in examples of three different narrative forms, by using the semiotics theory with a Greimasian orientation as the basis of our analysis.

Key words: Blindness; illumination; realistic narrative; irony; allegory; semiotics.

