

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LETRAS CLÁSSICAS E
VERNÁCULAS**

EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA

**HOJE É DIA DE CEGUEIRA:
UMA METÁFORA NO DISCURSO DE JOSÉ SARAMAGO**

**CURITIBA
2012**

EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA

**HOJE É DIA DE CEGUEIRA:
UMA METÁFORA NO DISCURSO DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Patrícia da Silva Cardoso.

CURITIBA

2012

*Ao meu pai, que vê comigo.
À minha mãe e minha avó, que veem além de mim.*

AGRADECIMENTOS

Aos olhos que olham por mim.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

À Prof.^a Patrícia Cardoso, pela contribuição com seus conhecimentos e sugestões na orientação desta dissertação.

À Prof.^a Rosana Harmuch, pela amizade, trabalho e avaliação, desde sempre, que só acrescentaram na realização deste estudo.

Ao Prof. António Augusto Nery, pela disposição em compor a banca e pelas sugestões que auxiliaram na concretização deste trabalho.

Ao meu pai, Eduardo, meus olhos lúcidos, por acreditar e confiar na minha capacidade, sempre ao meu lado, torcendo pelo meu melhor.

À Maggie, de olhar transparente e presença constante, por seu amor incondicional e sorriso nos olhos.

À minha irmã, Lúcia, por desconstruir os obstáculos espaciais e temporais durante este processo.

À Ana Carla, minha amiga e colega, com as suas animadas leituras, por todo apoio e incentivo no processo de elaboração deste trabalho.

Ao tempo, que me acompanhou no mesmo compasso que meus pés.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão desta pesquisa, influenciando no meu modo de ver.

Sem olhos eu vi o mal claro,
Que dos olhos se seguiu:
Pois cara sem olhos viu
Olhos que lhe custam caro.
D'olhos não faço menção,
Pois quereis que olhos não sejam.
Vendo-vos olhos sobejam,
Não os vendo, olhos não são.

(Luís de Camões)

RESUMO

Diante dos romances *Memorial do Convento* (1988) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), a presença da alegoria, das questões históricas, da parábola, bem como das estratégias de construção do romance, do papel do narrador e a função dos personagens, além dos temas discutidos em paralelo, como a religião, política e o ser humano na sua essência, sustentam os discursos, opiniões e questionamentos do seu autor, José Saramago (1922-2010). Um ponto em comum dentre todos estes aspectos é a presença de uma cegueira que contorna essas discussões. Atuando de forma metafórica, pode ser uma saída para discorrer sobre tais assuntos de maneira “mais clara”, visto que, tanto em *Memorial* como em *Ensaio*, uma das suas representações se dá como uma visão a mais, e não como falta da mesma. Utilizando a História como pano de fundo em *Memorial* e a parábola apocalíptica em *Ensaio*, Saramago atribui diferentes significados às manifestações da cegueira, fazendo elas referência ao romance em que estão inseridas, ou funcionando como um discurso dito pelo próprio autor, em paralelo à narrativa. E qual é, ou quais são o(s) significado(s) destas manifestações, é a principal questão a ser respondida nesta pesquisa. Há, portanto, neste trabalho, o objetivo de expor tais concepções de cegueira, analisá-las e relacioná-las entre si, partindo dos estudos sobre romance histórico e de parábola, ademais da análise das estratégias de construção dos romances, como o estudo do narrador, personagens, enredo e, também, uma discussão considerando o fato de a temática da cegueira ser uma das identidades do narrador de José Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: Cegueira. *Memorial do Convento*. *Ensaio sobre a Cegueira*.

ABSTRACT

In face of the novels *Memorial do Convento* (1988) and *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), the presence of allegory of the historical issues, the parable, as well as strategies for building the novel, the narrator's role and function of the characters, in addition to topics discussed in parallel, like religion, politics and the human being in essence itself, hold speeches, questions and opinions of the author, José Saramago (1922-2010). A common point among all these aspects is the presence of a blindness that surrounds these discussions. Acting in a metaphorical sense, can be a way to discuss such matters in a "clear way" since that, as in both *Memorial do Convento* and *Ensaio*, one of its representations is carried out as a new perspective, and not as a lack of it. Using history as a backdrop in *Memorial* and the apocalyptic parable *Ensaio*, Saramago assigns different meanings to expressions of blindness, making them a reference to the novel in which they are insert, or serving as a speech by the author himself said, in parallel to the narrative. And what is, or what are the(s) meaning(s) of these manifestations, it is the main question to be answered in this research. There is, therefore, in this work, the aim of exposing these conceptions of blindness, analyze them and relate them to each other, based on studies of historical novel and parable, further analysis of strategies of the novels constructions, as the study of narrator, characters, storyline, and also a discussion by considering the fact that theme the blindness is one of José Saramago narrator's identities.

KEYWORDS: Blindness. *Memorial do Convento*. *Ensaio sobre a Cegueira*.

SUMÁRIO

1.	Introdução	p.9
2.	As histórias de Saramago em um alegórico discurso narrativo	p.16
2.1	<i>Um olhar sobre a invenção da história</i>	p.16
2.2	<i>O memorial dos olhos apagados pela história</i>	p.26
2.3	<i>Parábola dos olhos cegos</i>	p.36
2.4	<i>Uma cegueira às avessas</i>	p.44
3.	Estratégias saramaguianas: narradores, narrativas e cegueiras	p.48
3.1	<i>O narrador e suas variantes no olhar</i>	p.48
3.2	<i>As cegueiras memoriais</i>	p.67
3.3	<i>Ensaio das cegueiras</i>	p.74
4.	O poder, as mulheres e a cegueira	p.81
4.1	<i>Aos olhos do poder</i>	p.81
4.2	<i>As mulheres e suas formas de poder</i>	p.88
4.3	<i>A cegueira como identidade do narrador saramaguiano</i>	p.94
5.	O fechar dos olhos	p.97
	Referências	p.99

1. Introdução

“... os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista.” (SARAMAGO, 1995, p.158).

O olhar humano pode ter uma grande variedade de camadas, cada qual com seu significado. O modo como vemos, a intensidade desse olhar, a limitação em enxergar, a visão cega. Todos esses pontos foram interesse do escritor José Saramago, que nas suas obras sempre tratou de inseri-los direta ou indiretamente, proporcionando uma reflexão do leitor a fim de que este abrisse seus próprios olhos para repensar a ideia desenvolvida em determinado romance, e rediscuti-la fora dos “bosques ficcionais”, fazendo aqui menção a Umberto Eco (1999). Para ilustrar essa constante referência à cegueira, separamos trechos, retirados de alguns de seus romances, que apresentam esse ponto em comum sobre o qual discutiremos ao longo deste trabalho.

Para começar, um livro que não é, propriamente, um romance, trata-se de *As pequenas memórias* (2006), nas quais, aproximando-se de uma rememoração da infância, Saramago escreve uma pequena autobiografia, e já nas primeiras páginas podemos encontrar uma referência ao estatuto da visão, como se vê: “Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólhos do destino e nos *cegos* meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer.” (p.11, itálicos nossos). E mais à frente: “até que ponto o ciúme é capaz de *cegar* para as evidências mais cristalinas os *olhos* de qualquer um.” (p.28, itálicos nossos). Em *A viagem do elefante* (2008), “seu marido, lá fora, com os *olhos cegados* pela ventania e as botas feitas numa sopa...” (p.219, itálicos nossos). Em *Caim* (2009), “(...) se o senhor nunca havia reparado em tão evidente falta de pudor, a culpa era da sua *cegueira* de progenitor, a tal, pelos vistos incurável, que nos impede de *ver* que os nossos filhos, no fim de contas, são tão bons ou maus como os demais.” (p.13, itálicos nossos). No romance *História do cerco de Lisboa* (2010), “Sem que se saiba bem porquê, a tarefa é sempre adiada, o que, calcula-se, não desagrada à ancilar pessoa, aos seus próprios *olhos* absolvida pela intenção, e que não perde nenhuma ocasião de dizer, Mas olhe que a culpa não é minha.” (p.35, itálico nosso). Por fim, em *As intermitências da morte* (2005), “(...) um outro movimento popular de massas, dotado de uma *visão* prospectiva

mais ambiciosa, proclamará que o maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos...” (p.15, itálico nosso).

Pensando na cegueira como uma constante nas obras de Saramago, a intenção, para iniciar este estudo, é desenvolvê-la nas suas mais variadas formas, analisando a relação que se estabelece entre ela e a obra da qual provém. Quanto aos romances, para o presente trabalho, serão analisados especificamente *Memorial do Convento* - “este é o dia de *ver*, não o de *olhar*, que esse pouco é o que fazem os que, *olhos* tendo, são outra qualidade de *cegos*.” (1988, p.79, itálicos nossos) - e *Ensaio sobre a Cegueira* - “levei a minha vida a *olhar* para dentro dos *olhos* das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma...” (1995, p.135, itálicos nossos) -, obras que possuem, a um primeiro olhar, direções muito diferentes, mas que se vistas com mais atenção, propiciam um grande diálogo sobre a cegueira que envolve os tempos passado, presente e futuro.

Memorial do Convento é um romance de cunho histórico, que conta, numa perspectiva problematizada, como se deu a construção do convento de Mafra, em Portugal, no reinado de D. João V. O romance proporciona uma abertura no ângulo de reflexão ao se olhar para o passado, de modo que o ponto de vista ficcional é feito a partir de baixo, dos anônimos. Toda a narrativa é pautada pela diversidade do olhar, os modos de se pensar sobre a construção do passado, o qual funciona como pré-história do presente. “O sentimento da necessidade de reconstrução e interpretação do passado leva a que ele apareça tão caótico e complexo como o presente.” (MARINHO, 1999, p.33). Saramago, sabendo dessa dificuldade, reconstrói esse passado, agora pautado pela subjetividade das relações humanas e suas complexidades, preenchendo o “eu” de cada personagem presente no cenário, seja ele histórico ou ficcional.

Ensaio sobre a cegueira, por sua vez, não possui demarcações temporais e/ou espaciais que representem determinada época histórica, o que faz com que a obra não se integre ou relacione com um tempo ou espaço específico. Ao mesmo tempo, por consequência desta indefinição, engloba todos os tempos e espaços possíveis, podendo ser considerado um romance de parábola, como logo mais o veremos. No romance existem dois mundos atuantes: o comum à nossa realidade, por assim dizer, e o mundo interior, o manicômio, representante do insólito, menor, e presente no centro do mundo comum. A narrativa se fixa no mundo interior e, na medida em que o romance se desenvolve, o que lá acontece abrange o mundo comum. Trata-se de uma representação

deste mundo comum, em caráter reduzido, como um dos personagens diz: “o mundo está todo aqui dentro.” (SARAMAGO, 1995, p.102).

Sendo o manicômio uma redução do mundo comum, pode-se pensar em *Ensaio* como redução do mundo “real”, e como se trata de um “mundo todo dentro do romance”, o caráter de parábola se sustenta, podendo a história servir para uma reflexão subjetiva, no sentido de que cada leitor, em qualquer contexto, possa considerar a narrativa uma forma de representação da sua espécie, podendo a história servir como um diálogo entre sua leitura de ficção e a sua vida externa a ela, e não referente a apenas um único tempo ou espaço, fazendo, assim, referência a toda condição humana.

Nesse sentido, a parábola se caracteriza pela capacidade de enredar os seus leitores/ouvintes: a narrativa ficcional encenada, de uma maneira geral, tem a intenção de provocar emoções no interlocutor, induzindo-o a tomar um partido (declarado ou não) diante da situação representada, sem se dar conta de que está julgando-se a si próprio. (CRESTANI, 2008, p.334).

Considerando as explanações, a relação entre esses dois romances pode ser percebida, em um primeiro momento, pela sequência no diálogo temporal que se estabelece. *Memorial do convento* proporciona um olhar para o passado a partir do presente:

O texto (...) não pretende proporcionar uma espécie de volta pitoresca e fascinante ao passado, mas quer apresentar-se como um texto de presente e passado, de encontro e síntese entre os tempos. É assim que, para não permitir o envolvimento total do leitor com a história narrada do século XVIII, Saramago trata frequentemente de reconduzi-lo ao *presente*, valendo-se do comentário direto, recolocando-o na posição de leitor do século XX, na sua condição de espectador de acontecimentos muitas vezes trágicos que são narrados ali, a exigir-lhe uma postura crítica ante os fatos e não simplesmente a identificação tranquilizadora. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.79, itálicos no original).

Ensaio sobre a cegueira, por sua vez, está localizado em “algum” tempo presente, e ocasiona uma reflexão para o futuro. Tal sequência temporal é envolta pela cegueira que, de forma alegórica, se instaura e permite, por assim dizer, a realização desse diálogo.

(...) o escritor português subverte as correlações de tempo e de espaço (...) que em *Ensaio sobre a Cegueira* elas simultaneamente convergem para e discrepam da tradição literária que precedeu o romance e descortinam uma

visão de mundo contraditória, fragmentada, em que a verdade se encontra na diversidade de pontos de vista. (LOPONDO; SILVA, p.3).

Para iniciarmos, de fato, nosso estudo, é necessário levantar os pontos os quais iremos percorrer ao longo deste estudo. Como *Memorial do Convento* se trata de um romance histórico, torna-se relevante oferecer um panorama sobre este modelo, discutindo, em linhas gerais, suas concepções no decorrer do tempo, além de realizar uma breve explanação sobre algumas de suas vertentes no contexto português. Como se sabe, o termo “romance histórico” já teve inúmeros conceitos e formas de apresentação. A pesquisa desenvolver-se-á, no entanto, a partir da discussão realizada por Lukács, em meados do século XX, sobre os romances pertencentes ao final do século XIX, quando o romance histórico retorna da crise de ter sido considerado um gênero morto. Ao mesmo tempo, no cenário português, veremos que nomes como Alexandre Herculano e Almeida Garrett se utilizam desta nova forma de concepção da História, mas atribuem às suas obras um caráter mais crítico e reflexivo, em que os fatos históricos podem ser questionados, havendo uma certa preocupação com a figura do personagem, geralmente, até então, movido apenas pelos interesses sociais.

Visto isto, o estudo sobre romance histórico será direcionado a algumas características próprias do autor José Saramago, em especial no romance *Memorial do convento*, já que se trata de um romance que tem como base a História de Portugal. Veremos, então, o diálogo estabelecido entre Saramago e os autores Herculano e Garrett, além da forte crítica que paira nas entrelinhas da narrativa sobre o modo como a historiografia nos apresenta a “verdade” dos fatos. Ponto importante é o que proporciona o estudo de Linda Hutcheon nesta reflexão, visto que seu estudo sustenta que tudo o que a História reclama ser verdade nos é apresentado em forma de textos, e, sendo um texto, alguém o escreveu, fazendo uso de algum ponto de vista.

Tendo em vista essa pequena bibliografia que citamos, partimos para uma discussão que caminha no mesmo sentido desta afirmação de Eunice de Moraes:

Questionar e fazer ouvir longínquas vozes no intuito de reescrever o passado é recuperar épocas e personagens que se situam fora do universo vivido pelo historiador, o que pressupõe então a necessidade de atribuir ao discurso historiográfico traços de ficcionalidade. Nesse sentido, Sandra Jatahy Pesavento (2001, p.41) registra que a história, ao se configurar como uma narrativa, implica na sua tessitura “recortes, acréscimos e omissões e onde os ‘fatos vividos’ se apresentam como construções.” (MORAIS, 2011, p.159).

Sabendo dessa crítica à forma tradicional de se contar a história, ou mesmo à maneira como nos é apresentada a História na historiografia, Saramago a faz, ou diretamente, pela ironia presente na voz do narrador, sobrepondo-se à narração do enredo, ou nas entrelinhas do romance, escondida em alguma cena, saindo da voz de algum personagem. Considerando essa afirmação, entraremos na discussão sobre o romance histórico, que tem como representante o *Memorial*, e o romance de parábola, podendo ser relacionado a *Ensaio*. Para tanto, partimos de uma visão de alegoria, a qual, de acordo com Antoine Compagnon, “procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras” (2001, p.56). Nossa preocupação, então, será teorizar brevemente sobre esse outro discurso e sua significação, ademais de aplicá-lo, como também as teorias sobre romance histórico e de parábola, às obras *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, a partir dos nós de cada uma, singularmente.

Como foi dito, a cegueira é uma constante nas obras de Saramago. E aqui, com *Memorial* e *Ensaio*, procuraremos relacioná-la, pensando em todos os pontos expostos até o momento. Para *Memorial*, a cegueira histórica; para *Ensaio*, a cegueira das relações; para os dois romances, a cegueira interior, subjetiva e também coletiva. Veremos que *Memorial* parte do individual para o coletivo: por meio da Blimunda é que as vontades são recolhidas, uma por uma, para a realização de um sonho geral, que é o vôo da passarola. Também refletiremos a respeito de até onde estamos limitando nosso olhar para o passado que nos constitui como sujeitos. A ideia de propor uma nova versão do nosso próprio passado, para, quem sabe, isso afetar no que diz respeito a quem somos, é uma questão complexa que Saramago lança e nos propomos a discutir.

No *Ensaio*, ao contrário, o caminho se faz do coletivo para o individual: a cegueira atingiu o mundo, com exceção da mulher do médico, e foi por conta dessa proliferação que todos os personagens se viram obrigados a criar uma nova organização, repensar as leis e antigas formas de se viver. Todo esse processo de adaptação, reconhecimento, reflexão, aconteceu por meio do apocalipse vivido por esse mundo contagiado pela cegueira, e a existência desse apocalipse foi necessária para que os personagens criassem uma nova forma de viver em sociedade, diferente da até então vigorada, cega de norte, cega de relações e cega de si; e recomeçar a viver em comunidade, questionando valores e objetivando o nascimento de uma mudança interior.

Não podemos nos esquecer de que as protagonistas dos dois romances são mulheres, Blimunda e a mulher do médico. Blimunda é pobre, sem estudo; a mulher do médico passa a narrativa dedicada, na cumplicidade e companheirismo, a acompanhar o marido, o médico. Entretanto, o poder da cegueira, que possibilita a visão em situações muito peculiares, é a elas atribuído. Blimunda tem o dom de ver as pessoas nas suas entranhas, a mulher do médico é a única quem vê em meio a uma multidão de cegos. Faz-se necessária, devido a isso, a análise do papel feminino nestes dois romances, e a representação do poder provindo das mulheres, considerando a significação da metáfora da cegueira.

Pensando nas hipóteses de função da cegueira encontrada nos romances, bem como fazendo uma ponte entre elas e o seu autor, José Saramago, é possível relacionar a cegueira à sua identidade. Não seria a cegueira uma das (ou mesmo várias) identidades de Saramago? É notável, como vimos, em grande parte dos seus romances, a presença de algum objeto que remeta à cegueira. O autor a torna uma constante em seus discursos, inserindo-a no papel subjetivo do outro modo de se ver. Como se sabe, é sua característica apresentar diferentes possibilidades de se analisar ou a história que remete à construção do passado ou a própria condição humana, como podemos perceber nos romances *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*.

Por fim, para iniciarmos, pois, as discussões sobre as manifestações de cegueira presentes nos romances, cabe, neste momento, discorrer brevemente sobre a seguinte fala de Eco (1999, p.93):

Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.

Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana.

Saramago, com *Memorial* e *Ensaio*, joga, de certa forma, esse “jogo” citado por Eco, atribuindo sentido ao passado, presente e futuro. No entanto, utiliza a ficção para pronunciar discursos que dizem respeito ao mundo extraficcional, de modo que a ansiedade persiste. Da mesma forma, ao passo que Saramago insere nos seus romances temas que dizem respeito ao mundo dos leitores, proporciona uma certa esperança para

o ser humano, um olhar diferenciado para o passado, e um pensamento de como poderia ter sido.

Citando Alexandre Herculano, podemos dizer que “A história conta-nos o fato; a tradição os costumes. A história é verdadeira, a tradição verossímil; e o verossímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria.” (2007, p.154). A verdade que a historiografia busca alcançar é a verdade muitas vezes dita sem esse compromisso na ficção. Saramago, como qualquer romancista, não reclama veracidade, não tendo, como dissemos, este compromisso, mas, a partir desta “verdade inventada”, nos proporciona uma reflexão feita através da ficção, sobre a “verdade histórica” pela qual somos sustentados, e oferece, pois, mais uma opção de como esta poderia ter sido, se vista de outro ângulo.

A literatura não era uma forma de se conhecer a realidade, mas uma espécie de sonho utópico coletivo que existiu durante toda a história, a expressão dos desejos humanos fundamentais que dão origem à própria civilização, mas que nunca são plenamente satisfeitos por ela. (EAGLETON, 1983, p.99).

Ademais, utiliza um romance de parábola para discorrer sobre a condição humana, e, da mesma forma, faz da narrativa uma representação do mundo em que vivemos. Não podemos, é claro, inserirmo-nos no romance, nem afirmar que o que lá está escrito “realmente” aconteceu. O que estamos querendo dizer é que, a partir do romance, que representa o ser humano, na sua condição e ação, somos capazes de refletir sobre a nossa condição como humanos.

Essa multiplicidade de olhares, dentro e fora da obra, dentro ou fora de si, é o que proporciona Saramago. No entanto, esse caminho do reparar, olhar, até chegar no ver, é traçado subjetivamente, de modo que o enredo possa ser lido de várias formas, e que, em pelo menos uma delas, o leitor consiga ler além da ficção.

A cegueira que envolve os personagens é tão somente a mesma cegueira que envolve a nós, leitores, acerca das mesmas questões encontradas na ficção. É como um espelho. Lemos o romance, e a partir dos personagens e suas complexidades enxergamos a nós mesmos, humanamente problematizados. E com base nisso e em tudo o que fora explanado, vamos, pois, adentrar nos bosques ficcionais de Saramago, e encontrar uma forma no tumulto dessa experiência.

2. As histórias de Saramago em um alegórico discurso narrativo

2.1 Um olhar sobre a invenção da história

“Em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender...” (SARAMAGO, 2010a, p.15). Partimos de tão relevante trecho, retirado do romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, para iniciar um breve estudo sobre o romance histórico, forma romanesca que carrega consigo uma grande diversidade de análises. A intenção, aqui, é desenvolver uma pequena base, traçando um caminho que discorra sobre algumas de suas concepções, para melhor esclarecer e fundamentar esse olhar ficcional com vistas à História.

Em estudo intitulado “Trajetos de uma forma literária” (2007), Perry Anderson responde e questiona o pensamento de Fredric Jameson em “O romance histórico ainda é possível?” (2007), discutindo as variáveis do seu ponto de vista em relação ao romance histórico fundamentado nas teorias de Lukács. Primeiramente, Anderson inicia sua conferência dizendo tratar-se esta de uma fala sobre “uma forma literária que lida com a história, entendida como uma concatenação de acontecimentos públicos no passado” (p.77). O uso do termo “romance histórico” é, como se pode perceber, em um primeiro momento evitado, por motivos que o autor, ao longo de seu trabalho, expõe, analisa e justifica.

Em linhas gerais, o romance histórico pode ser visto sob duas óticas diferenciadas. O existente antes do final do século XIX, e o posterior a esse marco temporal. O primeiro era dotado de um estilo épico de “retratar” a história. Os pormenores eram detalhadamente descritos, focados nas batalhas e feitos heróicos. Ou seja, tratava-se de “uma representação abrangente da “totalidade dos objetos”, em palavras hegelianas, por oposição à “totalidade do movimento” – mais concentrada – própria do drama.” (ANDERSON, 2007, p. 212). O “humano”, por assim dizer, era deixado de lado, e os personagens eram remodelados a partir do ponto de vista objetivo do fato retratado, para que a história se sustentasse no seu caráter idealizador, apenas representando os grandes feitos e relembrando os grandes nomes. Anderson, ainda, cita

Alexandre Dumas na seguinte afirmação: “Pode-se violentar a história, desde que seja para lhe fazer filhos bonitos.” (p. 208).

A partir do final do século XIX, o romance histórico passa a ser tratado como realista. O “precursor” dessa Nova História, como passou a ser considerada, aos olhos de Lukács, foi Walter Scott. Jameson, no ensaio há pouco referenciado, discorre sobre essa classificação, afirmando que Scott “personifica o realismo por excelência, uma tradição da qual os mestres do realismo histórico se aproveitaram até o ponto de suas respectivas revoluções descontínuas.” (2007, p.185). Jameson, portanto, vê esse “realismo” como a criação de um tipo de romance que situa o passado no passado histórico, em que são trazidos do passado não apenas os fatos históricos, mas também o modo de vida da sociedade da época. Melhor que considerá-lo romance histórico, na sua visão, era vê-lo pertencente ao “drama de costumes”.

O que caracteriza o drama de costumes na minha opinião, não é tanto uma ambientação histórica exótica que inclui trajes pitorescos, mas uma forma melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal.” (JAMESON, 2007, p.186).

Porém, de acordo com Anderson, Jameson se sustenta nas teorias de Lukács, mas compreende-as de maneira, por vezes, equivocada. Para este, “os romances de Scott encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores.” (2007, p.206). Nota-se, aqui, uma pequena abertura para os anônimos na ficção, mas os fatos históricos não se diferenciavam dos retratados pelos historiadores. Ou seja, a história só poderia ter ocorrido daquela maneira. Os vencidos, vencidos, os vitoriosos, vitoriosos, os heróis, heróis.

Durante muito tempo, o “histórico” dos romances se limitava à “expressão do ponto de vista do vencedor ou dos poderosos, que são transformados em únicos sujeitos da História, seja porque como vencedores dizimaram os vestígios da História dos vencidos, seja porque impediram que os vencidos tivessem o “direito” à História.” (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 105-106).

Traçando um comparativo entre História e ficção, a diferença básica consiste no compromisso com a verdade documental ou factual, tendo em vista a comparação entre a narrativa ficcional e a historiográfica. Tradicionalmente, a História tem esse compromisso, o de buscar contar o “real”, o “verdadeiro”, com provas e embasamento.

A ficção é livre, inventiva, imaginária, no sentido que não tem qualquer compromisso com aspectos factuais, pois suas leis são outras. Pode utilizar como cenário a História, mas não é obrigada a acompanhá-la pelos mesmos caminhos. Tais concepções e distinções abriram espaço para que o pós-modernismo questionasse essa “verdade histórica”. Ela nos é apresentada em forma de textos. O “real histórico” foi por alguém escrito, e, como em toda e qualquer narrativa, possui um ponto de vista.

E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. (HUTCHEON, 1991, p.34, itálicos no original).

O que se discute, portanto, é o modo como foi “construída” a História. Como dito, houve um ponto de vista. Talvez se fosse escrita com base em outras testemunhas, em um contexto diferente, se analisada de outro ângulo, a História sairia distinta da que nos foi apresentada. Podemos dizer, então, que a História consiste na tentativa de representação de um passado, a partir de um ponto de vista. E mesmo nessa representação, seguindo a ideia de Nunes, “por mais documentos que disponha o historiador ou o ficcionista, é preciso recorrer à imaginação para estabelecer nexos entre eles de modo a recriar os fatos, ou melhor, criá-los, visto que a recriação é uma impossibilidade.” (WEINHARDT, 2011, p.21).

Ainda sobre as representações, Anthony Giddens argumenta que

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. (1991, p.38).

Cabe lembrar que tal afirmação não está se referindo nem aos romances históricos, nem à construção da História, e sim a um contexto histórico não-ficcional. O trecho de Giddens está aqui inserido pela visão geral da qual se utilizou o historiador para construir sua narrativa histórica, e posteriormente o ficcionista para a criação do seu romance histórico. Roland Barthes, para complementar esse pensamento sobre o

discurso histórico, afirma que “o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido *positivo* e de preencher o vazio da série pura.” (2004, p.176, itálico nosso).

Aqui, portanto, podemos ver como o olhar e sua intensidade estão, também, inseridos no romance histórico e, por consequência, na História. O modo como olhamos para o nosso passado, bem como os limites e variações dos nossos olhos para com estas estratégias e registros da História, são, podemos dizer, uma manifestação da cegueira. O fato de aceitarmos e acreditarmos fielmente na historiografia representa uma limitação da nossa visão; devemos trabalhá-la ao ponto de conseguirmos enxergar com o maior ângulo possível, mesmo no que diz respeito a tais registros tidos como verdadeiros.

Considerando esta breve exposição, podemos passar aos modos de aplicação do novo romance histórico. Como resumidamente discutido, a preocupação com os anônimos começou com Walter Scott, de acordo com Lukács. No entanto, esse olhar à classe oprimida não ousou modificar o que a narrativa historiográfica registrava. Além disso,

As conexões do passado com o presente foram cortadas na ficção europeia e o romance histórico foi gradualmente se tornando um gênero morto, como antiquário, especializando-se em representações mais ou menos decadentes de um passado remoto, sem conexão viva com a existência contemporânea, ou funcionando como rejeição dela e evasão. (ANDERSON, 2007, p.206).

A citação expõe uma das justificativas pela hesitação de Anderson ao usar o termo “romance histórico”. Durante muito tempo o gênero foi considerado morto, como exposto no próprio trecho, sem conexões entre os tempos de enunciado e enunciação, o que não oferecia muitas possibilidades de reflexão aos leitores, por consequência dos interesses da classe burguesa com relação à vida contemporânea. Apenas representava o passado, mas essa representação pouco significava no presente de quem a lia.

Posteriormente, isso começou a mudar. O enfrentamento, por assim dizer, da “verdade histórica” passou a ser comumente tratado nos romances. A ficção se utilizou da História para dar voz aos que não tiveram voz, proporcionando outro olhar a respeito do nosso passado. Olhar esse que possibilitaria uma conexão reflexiva do que se discute no passado para o nosso presente. Entender esse novo passado para entender o novo presente e, conseqüentemente, construir um novo futuro. O novo romance histórico

começou a estabelecer relações entre os tempos, proporcionando um novo modo de encarar a realidade a partir de diferentes formas de se entender o passado. Ou seja,

se o historiador contemporâneo tem por ofício trazer à luz acontecimentos remotos, buscando demonstrar as formas que a humanidade utilizou no decorrer do tempo para representar a si própria e a realidade, a literatura volta-se para o resgate da narrativa histórica, em que o passado é reconstruído ou o futuro é inventado, “trabalhando com os sentimentos, as emoções, os códigos de conduta e ações da sociedade de outro tempo”. (HANCIAU, 2004, p.24 apud LEVON, 2011, p.147).

Essa reflexão consciente entre os tempos do presente e passado, utilizando o cenário histórico como base de discussão, é o que Linda Hutcheon vai denominar “metaficção historiográfica”. Com os pés no pós-modernismo, a “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.” (1991, p.22, itálicos no original).

Para concluir o pensamento sobre essa consciência reflexiva na utilização do passado como pré-construto do presente na ficção histórica, cito Weinhardt:

Quanto à relação da narrativa histórica ficcional com o presente da escrita, Lukács explicava o modo ideal como se deveria processar: sua inexistência impossibilitaria qualquer figuração da história, mas o presente não consiste na alusão a acontecimentos contemporâneos, e sim no modo de aprender o passado. Este estará representado a propósito, se constituir-se como a pré-história do presente, isto é, a figuração das forças históricas, sociais e humanas deveria ser organizada de modo a aparentar uma longa evolução que determinou o modo de viver contemporâneo. (2011, p.27).

Esta pequena discussão foi aqui exposta pelo simples fato de evidenciar as variadas formas de analisar e considerar um romance como histórico. Serve como um exemplo das inúmeras discussões a respeito dessa forma romanesca, que utiliza a história escrita pelos historiadores para a construção de ficções. Como se pode perceber, muitas são as maneiras de um romance ser considerado histórico, e também os modos como o romance faz a leitura da história inserindo-a na ficção. Tais desdobramentos variam de acordo com o tempo do enunciado e, principalmente, da enunciação, como também do ponto de vista que o autor deseja evidenciar.

Considerando o fato de que não é possível “recuperar o fato histórico tal como ocorreu, mas que [este] se estabelece através de pontos de vista diversos” (CARDOSO, 1994, p.837), podemos aqui discorrer, tendo em vista o objetivo deste estudo, sobre os

principais nomes do romance histórico português, inseridos em seus contextos, e estabelecer uma relação com a obra de José Saramago, na intenção de explorar essa variável do ponto de vista que devemos considerar quando estivermos tratando de História e romance histórico.

No contexto português, nomes como Alexandre Herculano e Almeida Garrett marcam esse novo estilo de romance histórico por nós brevemente explorado. Apesar de, nesta exposição sobre o caminho do romance histórico, em teoria, não serem citados tais nomes portugueses, cabe a nós, neste momento, comentar sobre suas técnicas que, certamente, dialogam com as do autor objeto deste estudo, Saramago, para a criação dos seus romances.

Herculano, antes de romancista, era historiador. Publicou a famosa *História de Portugal* (1846), narrativa historiográfica que registra desde os tempos do nascimento da monarquia até o reinado de D. Afonso III. Nos romances, porém, mesmo com veias de historiador, insere elementos fantásticos, cria diferentes finais e pontos de vista em suas obras, proporcionando novas perspectivas de se olhar para o passado histórico português. Podemos dizer, portanto, que Herculano se baseia, por assim dizer, na forma romanesca de Walter Scott, mas vai além, estabelecendo, por meio de diversas estratégias e modos de se conectar com o passado, o diálogo entre os tempos do enunciado e da enunciação, como ele próprio afirma: “o presente servia-me para apreciar o valor das tendências da sociedade no berço, mas talvez o passado servia-me ainda mais para avaliar as transformações presentes, em si, nos seus resultados materiais e nos seus destinos futuros.” (HERCULANO, s.d, p.24 apud CARVALHO, 2000, p.79).

Tal depoimento de Herculano é realmente aplicado à sua ficção, como podemos ver no conto “O bispo negro”, que se trata de uma releitura de uma história lendária registrada em Coimbra, na época de D. Afonso Henriques. Herculano contrapõe a história oficial com a popular. Além disso, seu narrador traça alguns comentários questionadores à História, seu registro e sua tradição: “se a história se contenta com o triste espetáculo de um filho condenando ao exílio aquela que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viúva do conde Henrique a arrastar grilhões no fundo de um calabouço.” (HERCULANO, 2007, p.154). Com relação à conexão entre os tempos, ela é direta quando o narrador situa o que está sendo narrado ao presente do leitor: “... pegou em um montante que dois portugueses *dos de hoje* apenas valeriam a alevantar do chão.” (HERCULANO, 2007, p.160, *italicos nossos*).

Já sobre Garrett, de acordo com Teófilo Braga,

Há nas suas criações estéticas o processo de idealização de uma realidade que ele representa, interpreta na expressão do sentimento nacional. Assim, na concepção parte sempre do elemento tradicional, lendário, tema fecundo, que borda vivificando-o com a alegorização do presente, dando as impressões que suscita a vibração patriótica. (BRAGA, 1978, p.5).

Essa idealização, porém, é envolta pela ironia do narrador garrettiano. Há, por exemplo, um posicionamento muito crítico em relação aos poderes e limites do clero atuando sobre a burguesia. A História, portanto, é recontada com olhos reflexivos, críticos e, pode-se até dizer, justos, se levarmos em conta a “injustiça” cometida em grande parte da historiografia, em que as camadas populares foram apagadas nos seus registros.

Posteriormente, o contato de Saramago com Garrett, devido às características do posicionamento da figura do narrador, será estabelecido quando analisarmos a estratégia narrativa nos romances em questão. No momento, o que se torna relevante, considerando o fio de análise que seguimos, é comentar a influência destes dois romancistas portugueses na obra de Saramago.

Para que as relações e diferenças fiquem bem claras, citamos o modelo de Scott, segundo Lukács:

O “herói” do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral, este possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa. (LUKÁCS, 2011, p.49).

Ou seja, esse modelo de herói, “envolvido em grandes lutas políticas, (...) é mais impelido pelas circunstâncias a tomar determinado partido do que levado por convicções íntimas.” (BRAGA, p.103).

O que Herculano e Garrett constroem em seus romances históricos é muito mais pessoal, interior, subjetivo ao personagem. Fazemos das palavras de Herculano uma aplicação para seu próprio trabalho e o de Garrett, quando diz que o romancista, diferentemente do historiador, “está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. (...) Esta é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novella do passado.”

(HERCULANO, 1840, p.243). O homem não é movido apenas pelas batalhas e interesses políticos e religiosos. O homem é movido pelos seus próprios interesses, e possui sentimentos que, na maioria das vezes, também o movem. Ou seja, trazendo esta discussão para a cegueira, podemos dizer que o homem é (deve ser) movido pelos seus próprios olhos, e não por olhos que visam um interesse social ou político. É claro que o olhar para a sociedade é importante, no entanto, este não pode ser o único.

Saramago, ao construir seus romances históricos, estabelece um produtivo diálogo com a maneira pela qual estes romancistas portugueses observaram a História e valorizaram os seus personagens – como pessoas, em essência, e não como figuras movidas pelos interesses externos, sem interferências pessoais. Em Scott, a História construía os personagens, em Herculano, Garrett e, conseqüentemente, Saramago, os personagens é que construíram a História.

Levando a pequena base de discussão a outro plano, é relevante, todavia, explorar uma característica muito usual acerca dos romances históricos: o fantástico, ou, segundo Alejo Carpentier: o “maravilhoso”, que consiste na presença de acontecimentos mágicos, fantasiosos que, à primeira vista, fogem à coerência com o mundo real, mas que se aplicam e se explicam como pertinentes e relevantes em contato com a ficção, seja ela histórica ou não.

Todorov diz que “nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida, se nos prendemos aos conhecimentos comuns de cada época no tocante ao que pode ou não pode acontecer.” (1975, p.40). Italo Calvino, em entrevista sobre a utilização da fábula em seu romance *O cavaleiro inexistente* (1993), justifica:

Após um período inicial durante o qual acreditei num tipo de realismo objetivo, entendi que se quiséssemos dizer algo, inclusive algo que tivesse a ver com a sociedade italiana e sua história, era necessário olhar para dentro de si ou expressar os mecanismos sociais por meio de representações que podiam muito bem não ser realistas no sentido tradicional do termo. (CALVINO, 2000, s/p.).

O que podemos compreender, a partir da fala de Calvino, relacionando-a com o que discutimos sobre o romance histórico, é que o uso do fantástico pode possibilitar uma reflexão encadeada por estratégias que vão além da mera semelhança com o mundo “real”, fugindo do comum, do cotidiano, do possível. Eco tem uma relevante teoria

sobre a relação com a ficção, e eu a retomo para o uso do fantástico no histórico: “toda mensagem secreta pode ser decifrada, desde que se saiba que é uma mensagem.” (1999, p.122). Por vezes, se apenas o autor fizer uso de estratégias comuns em nosso mundo e na História escrita pelos historiadores para construir sua narrativa, o choque reflexivo pode não ter o mesmo impacto. As reflexões que o fantástico oferece possibilitam ao romance histórico uma maior facilidade em dialogar com os tempos, a partir do destaque que a estratégia oferece, na busca de uma possível resposta para um possível presente, pois “serve de véu para encobrir a discussão de temas mais sérios, e a ironia converte-se em um convite ao leitor para que medite sobre questões importantes da existência humana.” (MOULIN, 1996).

A possível verdade do que conta não precisa da chancela da realidade para ser aceita por quem a escuta. Pelo contrário, quanto mais fantásticas e imponderáveis são essas histórias, mais elas se gravam na consciência de seus ouvintes, para quem se tornam uma forma de conhecer e de experimentar o mundo e representam uma maneira de sentir e de expressar a própria vida. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.75).

É a partir do fantástico, portanto, que “permanece o esquema do insubstituível de todas as histórias humanas, permanece o desenho dos grandes romances exemplares, nos quais uma personalidade moral se realiza, movendo-se em uma natureza ou em uma sociedade desumana.” (CALVINO, 2000, s/p.). O fantástico, na maioria dos romances históricos, funciona como parábola, em que totaliza, ao mesmo tempo em que subjetiva, a identificação e reflexão do leitor para com a mensagem proposta. Parte do coletivo, do histórico, para dentro do romance, e, ao longo da leitura, vai se instaurando no interior do leitor, possibilitando uma reflexão que perpasse os limites da ficção, e invada o mundo externo a ela. Para concluir este pensamento, podemos dizer que “o fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler (...)” (TODOROV, 1975, p.38), o modo como o leitor apreende e sintetiza sua função como leitor.

Geralmente, ao fazer uso do fantástico no histórico, o romance cria dentro da narrativa mais um discurso. E a presença desse outro discurso caracteriza-se como “alegoria”. Para Gisela Braga Penha,

Na construção de um texto alegórico, um “mecanismo” é inerente: o desdobramento do discurso, ou seja, a um discurso aparente subjaz outro. (...) O lúdico evidencia-se, por exemplo, no jogo com a metalinguagem, o qual

dissolve o caráter sagrado da leitura (esse discurso sobreposto a um primeiro) e, por conseguinte, dissolve o respeito a uma tradição, seja ela bíblica, mitológica ou histórica. (2007, p.55).

O que queremos dizer com esse trecho é que a inserção de um elemento fantástico, que “explora o espaço interior; tem uma estreita relação com a imaginação, a angústia de viver e a esperança de salvação” (SCHNEIDER, p.148-149 apud TODOROV, 1975, p.42), no romance histórico pode proporcionar outro discurso além daquele “oficial”, mesmo que este seja feito por outro ângulo, que não compactue e nem siga o mesmo caminho do que o da história escrita pelos historiadores. E esse outro discurso, alegórico, portanto, proporciona mais um modo de se ler a obra, um modo que se sobrepõe ao discurso anterior, visto que, na alegoria, “uma linguagem oculta outra.” (TODOROV, 1975, p.19). Ou seja, um olhar a mais, uma nova maneira de se perceber aquilo que por outros olhos foi lido.

É, pois, com esse jogo de discursos que podemos dizer que “cada texto verdadeiramente literário é também alegórico, porque ao dizer o outro é que a literatura se torna mais artística, mais verdadeira, o que significa ver a alegoria como a essência do literário.” (PENHA, 2007, p.28).

(...) a visão alegórica do mundo vê a vida a partir da morte, entendida esta como algo existente na vida. Com base nessa percepção, o estudo do passado é essencial não só pelo fato de ele constituir o presente, mas porque este é capaz não simplesmente de lamentar a felicidade perdida no passado, e sim, especialmente, de reconstituí-lo como outro. A obra literária seria o registro dessa projeção mútua, correspondendo, portanto, às ruínas das potencialidades não construídas na História. (PENHA, 2007, p.31).

Podemos aqui estabelecer uma pequena relação entre os pontos discutidos até o momento neste estudo. O romance histórico procura promover reflexões entre os tempos, discutindo o passado de modo que isso seja relevante para o presente do leitor. Para tanto, por vezes o autor insere o fantástico no histórico, com o fim de que, relembando a fala de Calvino, o leitor se identifique mais facilmente com o narrado e consiga refletir sobre essa mensagem, não apenas no que diz respeito ao desenvolvimento do enredo ou à discussão que contorna o próprio romance, mas indo além dele, atravessando as paredes da ficção, trazendo a reflexão para o seu próprio contexto. Esse outro discurso é, por conseguinte, alegórico, e trabalha se sobrepondo ao

discurso “oficial”, na medida em que possui uma mensagem implícita na narrativa ficcional. Tudo isso diz respeito, se visto de determinada perspectiva, ao olhar.

2.2 *O memorial dos olhos apagados pela história*

Em *Memorial do convento* é possível perceber a aplicação das questões históricas por nós discutida até o momento. Trata-se de uma ficção que toma por base o espaço histórico do século XVIII, na representação da construção do convento de Mafra, em Portugal, no reinado de D. João V. Há a presença do fantástico se sobrepondo à narrativa oficial, o que possibilita a percepção de mais de um discurso, podendo ser o romance considerado, além de histórico, alegórico.

O romance é histórico, como dito, mas não aquele tradicional inicialmente discutido, e sim o moderno, para sermos bem objetivos na classificação devido à exposição inicial de conceitos que fizemos, visto que há conexões entre o passado narrado e o presente da enunciação, propiciadas pela maneira de execução do enredo e, principalmente, como posteriormente veremos, pelas intervenções do narrador do romance. O modo de apresentação da História é traçado em linha oposta à que conhecemos pela escrita tradicional dos historiadores; o autor dá voz aos anônimos, vencidos e desfavorecidos, tornando-os personagens singulares para a construção dessa nova e diferente história, utilizada por Saramago na sua forma escrita e ficcionalizada, e cria, a partir daí, outra forma de se conectar com ela, outra forma de vê-la. Um discurso histórico, alegórico e paródico. Como se, em uma música, Saramago fizesse uso da mesma harmonia, mesma melodia, mas com a letra diferenciada, tal qual remete ao gênero paródico, como afirma Odil de Oliveira Filho:

o Memorial de Saramago não pretende simplesmente retomar um período da história portuguesa pelo ângulo factual, mas fazê-lo mediante seu imaginário, ou, mais exatamente, pela aproximação dos modos e das formas da sua produção ficcional. (...) há, implícita, uma segunda voz, em contraponto, a denunciar a farsa da primeira, interpenetrando-se ambas em constante tensão. (1993, p.21).¹

¹ Temos, neste trecho, uma aproximação do romance com a paródia. Cabe, no entanto, deixar claro que nosso principal objetivo é estudar os dois romances de Saramago a partir das suas características históricas e de parábola para que possamos desenvolver melhor, e de maneira mais aprofundada, as discussões sobre as cegueiras e suas manifestações encontradas.

A partir do trecho de Oliveira Filho, nos propomos a fazer uma explanação de como a História é utilizada na construção do romance de Saramago, bem como em que esse modo de descrevê-la, a partir de outro ângulo de análise, muda a forma de nos conectarmos com o passado, estabelecendo uma reflexão dialógica entre os tempos, e ampliando nosso ângulo de visão ao olharmos para a reescritura da História.

Sabemos que uma estratégia de extrema relevância para a construção de todo e qualquer romance e, neste caso, para a criação da história no romanesco, é a figura do narrador. No entanto, seu estudo aprofundado dar-se-á posteriormente, cabendo-nos, neste momento, apenas citá-lo, sem realizar a análise do seu papel, no que diz respeito à apresentação das figuras históricas em *Memorial*.

A ironia deste narrador faz-se presente durante todo o romance. Quando o discurso é voltado ao cenário e personagens históricos, o tom é, por vezes, ridicularizador. O narrador faz uso do ridículo para criticar diretamente aquele tradicional modo de se registrar a História, em que são valorizados apenas os grandes nomes, excluindo os indivíduos que ajudaram, de fato, a construí-la. O tom de que se fala é perceptível já no início do romance, em que é descrita uma cena de sexo entre o rei D. João V e a rainha Maria Ana Josefa:

Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canónica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem a paciência e humildade da rainha que, a mais das vezes, se sacrifica a uma imobilidade total e depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um homem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande. (SARAMAGO, 1988, p. 12).

O interessante é que o narrador faz uso da ironia atuando de maneira cordial, como se estivesse descrevendo a cena sem “maldade”, por assim dizer. A incorporação do ridículo no discurso torna a crítica mais natural e sem uma evidente influência do

Levando em conta, entretanto, a aproximação do romance com a paródia, é válido, também, que citeamos a presença e importância do elemento carnavalesco em *Memorial do Convento*, que, de acordo com Oliveira Filho, é caracterizado “por instalar o choque entre o oficial e o não-oficial, o sagrado e o profano, o erudito e o popular, buscando a síntese reveladora da face humana sob essas contradições.” (1993, p.42). Ressaltamos, pois, a relevância destes dois pontos, a paródia e a carnavalização, para estudos sobre *Memorial do convento*, mas optamos por não desenvolvê-las, vistas as limitações espaciais e, também, de foco do objeto da presente pesquisa.

narrador para com a posição do leitor com relação à nobreza, ao clero e aos (bons) costumes. Em contraponto, para mostrar a diferença do discurso do narrador entre as classes sociais, temos a também cena de sexo entre Baltasar e Blimunda, personagens anônimos, pertencentes à classe pobre, dos oprimidos, que nunca teriam vez e voz para serem inseridos nas linhas da narrativa histórica criada pelos historiadores.

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue. (SARAMAGO, 1988, p. 57).

Como se vê, a cena é bonita, singela, e sem ironia; um oposto à cena de sexo entre o rei e a rainha. Essa variante no discurso ocorre o tempo todo em *Memorial do Convento*, a cada vez que o narrador se dirige a determinada classe. Em se tratando dos nobres, Igreja e História, o tom é o irônico. Já com relação à classe dos oprimidos e à passarola, o discurso é leve, desprovido de críticas. E essa mudança de voz, notada tão facilmente, nos leva a crer na evidência com que Saramago se mostra a favor, por assim dizer, da classe oprimida.

Há quem diga que tal afirmação acaba, pois, sendo direcionada ao apontamento de Saramago como maniqueísta. Os nobres, maus, vilões; os pobres, bons, heróis. Contudo, com os níveis de leitura e leitor, fazendo uso da teoria de Eco (1999), podemos apontar camadas de intenções e crenças que envolvem essa classificação. É notável a distinção dos olhares para com as determinadas classes, porém, e mais à frente o estudaremos com maior aprofundamento, o discurso dedicado ao oprimido possui uma finura reflexiva, que podemos supor tratar-se da profunda confiança de Saramago no ser humano.

Investindo na profunda humanidade de seus personagens, Saramago retira-lhes todo e qualquer compromisso que transcenda o plano humano, fazendo mesmo com que apareçam em constante choque com as obsessões místicas que o cercavam, representadas pelo intenso clamor de fé religiosa. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.52).

A crítica aos nobres não é feita, tomando como exemplo o personagem do El-rei, à pessoa “D. João V”, e sim à figura política e pública do rei. Ou seja, o que Saramago

crítica é a posição social de nobre e, neste caso, de rei, mas não a pessoa que está por trás deste adjetivo. Da mesma forma, Blimunda e Baltasar são descritos a fundo, como pessoas em suas essências, e não a partir de alguma característica que os classifique na sociedade em que vivem. A distinção está aí: não são as pessoas nobres más e as pessoas pobres boas, por assim dizer, mas a máscara social é criticada e a figura humana é valorizada.

No registro historiográfico, o homem é descrito como parte da história, e não como humano em essência. Por exemplo, o rei D. João V, nos registros, não tem sua descrição como pessoa. É como se só valesse a figura política do “rei”, sendo o humano do “João” deixado de lado. Fazendo-se uso das palavras de Montaigne, “cada homem leva em si a forma inteira da humana condição. (...) Uma pessoa sábia não é sábia em tudo; mas o suficiente é sempre suficiente, também na ignorância.” (apud AUERBACH, 2009, p.251). O que Saramago faz é recheiar, por assim dizer, seus personagens de humanidade, principalmente os personagens que não constaram nos registros históricos.

A partir de Auerbach, seguindo o pensamento de Montaigne, “nosso conhecimento dos homens ou da história depende da profundidade do nosso conhecimento de nós mesmos e da amplidão do nosso horizonte moral.” (2009, p.265). O que chamaríamos, em outras circunstâncias, de maniqueísmo, agora podemos perceber como um ideal humano. Saramago cria personagens completos de humanidade, diferentemente da descrição oca das figuras sociais que ilustram seu contexto ficcional, como vimos com o exemplo de El-rei, e que servem de alvo para as críticas e ironias sobre o modelo de construção da história, nos moldes tradicionais. Por isso há esse contraste entre as classes nobres e pobres, mas que aqui podemos perceber como o lado “ter” com o lado “ser”.

Sintetizando, o suposto maniqueísmo, portanto, afasta-se da idealização, e aproxima-se do ideal humano, o que modifica nosso modo de ver e oferece uma maior complexidade a esses personagens. Essa questão também pode ser relacionada com os olhos e a intensidade com que olhamos para quem fez parte do passado que consta nos registros. Para sustentar essa ideia, cito, ainda, Maria de Fátima Marinho:

As personagens filhas da sua imaginação [do autor], devem ser animadas da vida do tempo, não destoando entre as personagens históricas revividas para a acção romântica, figuras que, se não existiram, podiam ter existido n'aquelle meio. Contudo, e apesar desta e de outras chamadas de atenção, a verdade é

que, frequentemente, o autor não consegue escapar à tentação de reproduzir nas personagens as suas mais íntimas convicções. (1999, p.18).

É, pois, o que acontece com Blimunda e Baltasar. São estes personagens completos, descritos não apenas como figuras que pertencem à classe pobre, mas sim pessoas complexas, com sentimentos que se evidenciam ao longo do romance, diferentemente de El-rei, que só tem, na narrativa, a descrição da posição de rei, e não da pessoa D. João V. É como diz Bakhtin: “O artista que luta por uma imagem determinada e estável de um herói luta, em larga medida, consigo mesmo.” (1997, p.27).

Como veremos no último capítulo, Saramago acreditava na função social e humanística da literatura, de modo que era através dos seus personagens, e também do modo de se aplicar as estratégias narrativas, que discorria sobre esta ideia. Sua convicção, portanto, consiste na complexidade desse ideal humano, no quão repletas e redondas podem ser essas personagens, sendo as daqui de classe social inferior, visando a construção desse histórico passado, além da construção e trajetória de si mesmo perante as outras classes.

Norteando nosso estudo para o cenário histórico utilizado em *Memorial*, podemos encontrar alguns espaços existentes no século XVIII que se fazem presentes no romance. Como o título deixa subentendido, há o convento de Mafra, especialmente sua construção, pela qual há uma conexão de toda a narrativa, relacionando os tempos, personagens e acontecimentos. As datas citadas também são frequentes na obra, estratégia que possibilita ao narrador situar o leitor no tempo e espaço, bem como sustentar, em partes, a verossimilhança que pretende alcançar sendo o romance histórico. “há seis anos aconteceu, em mil setecentos e cinco...” (SARAMAGO, 1988, p.25). A inquisição se faz presente em todo o romance, tanto em cenário quanto nos comentários do narrador, e aparece na voz dos personagens como temerosa, assustadora, além da presença das procissões, e seu detalhamento. O tom jocoso da seguinte citação vale-se do fato de que é sobre a Igreja que se discute:

Passa a procissão entre filas de povo, e quando passa rojam-se pelo chão homens e mulheres, arranham a cara uns, arrepelam-se outros, dão-se bofetões todos, e o bispo vai fazendo sinaizinhos da cruz para este lado e para aquele, enquanto um acólito balouça o incensório. Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada. (SARAMAGO, 1998, p.28).

Como já comentado, podemos claramente perceber a distinção nos modos de narrar quando o discurso é voltado aos anônimos, e quando o é aos nobres. No entanto, essa diferença de olhares vale apenas para o externo, o estético, o social, e não para o interno, como essência. Não podemos deixar de comentar, lido o trecho acima, a valorização do ser humano em essência: “o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada.” O narrador, neste trecho, critica a obsessão pelo martírio do corpo que chega aos níveis da perversão, quando no momento das procissões. No entanto, a ironia atinge a todas as classes sociais, sem restrições. Não se percebe, portanto, uma diferenciação entre as almas, sejam elas de nobres ou pobres. Em outro momento da narrativa, precisamente na cena de sexo, já discutida, entre o rei e a rainha, há o seguinte comentário do narrador: “Lá na cama do rei estão outros [percevejos] à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural.” (SARAMAGO, 1988, p.16). Com esse trecho fica claro o discurso de igualdade, que, durante todo o romance, aparece, assim, com essas pequenas frases, ditados populares e provérbios: “O sol nasce para todos”.

A valorização dos anônimos na narrativa historiográfica não se encontra somente através da crítica aos nobres e elogio aos pobres. A preocupação com os sem-história é tamanha que Saramago tenta representá-los, bem como a sua importância para a construção da História, letra por letra do alfabeto:

Tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão. (SARAMAGO, 1988, p.242).

A preocupação em dar voz aos anônimos vai além. Outra crítica é feita no romance através do transporte de uma pedra, exageradamente grande e pesada, feita pelos trabalhadores da construção do convento de Mafra.

Distraiu-se talvez Francisco Marques, ou enxugou com o antebraço o suor da testa, ou olhou cá do alto a sua vila de Cheleiros, enfim se lembrando da mulher, fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas que o corpo está debaixo do carro, esmagado, passou-lhe a primeira roda por cima, mais de duas mil arrobas só a pedra, se ainda estamos lembrados. (SARAMAGO, 1988, p.259).

Até o diabo é inserido na narrativa, pouco antes da cena do esmagamento, “pasmado da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno.” (SARAMAGO, 1988, p.258-9). O que se nota, a partir dessas citações, é que o que se fez com esses trabalhadores, anônimos na História, foi metaforicamente um esmagamento de voz. Primeiramente o serviço de terem de buscar tão grande pedra, longe das terras de Mafra, para esta servir como sacada para uma das portas do convento, sendo que em Mafra havia inúmeras pedras que poderiam ser utilizadas para tal fim, é, realmente, com o perdão da palavra, um serviço do “inferno”, o qual é tão cruel, que nem o diabo pensou em determiná-lo como castigo.

Continuando com este pensamento, focando-nos na historiografia, houve um verdadeiro esquecimento desses anônimos, que ajudaram a construir a História, que sustentam sua narrativa, bem como as paredes do convento, a ser mais específicos. A pedra no romance é uma metáfora do que a História lhes fez em terras não-ficcionais, principalmente se levado em consideração o fim que a pedra teria: uma sacada para os frades. Ou seja, a pedra esmaga os anônimos, e quem agora nela pisa são os representantes da Igreja, que sempre estiveram acima, e em cima, da classe dos trabalhadores.

Considerando o passado que nos constitui como sujeitos, a crítica presente em *Memorial*, se vista sob esse aspecto, se dá pela extrema valorização em detrimento desse passado português, glorioso, épico, durante muito tempo escrito pela História, que Herculano e Garrett questionaram, e o não olhar para o presente, que o poderia tornar grande outra vez. Para tal representação, tomamos como exemplo a passarola.

Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão é, como deixa subentendido, um representante da Igreja. Mas, ao longo do romance, se autodelata, admitindo ter sido padre apenas pela oportunidade de estudar mais, o que pode ser visto como uma crítica à Igreja, pois atua como tal representante, proferindo a palavra de Deus vazia de fé. Esse padre, além das atribuições religiosas, carrega consigo a ideia, depois dividida com

Baltasar e Blimunda, de construir uma passarola, uma espécie de avião, o primeiro do mundo. Os personagens, então, se unem para a realização do plano.

A presença do fantástico neste momento se evidencia. Blimunda, personagem pertencente à classe dos anônimos, possui um dom, o qual consiste em um amplo grau de visão, que possibilita que ela enxergue as pessoas por dentro, nas suas entranhas, quando está em jejum. Padre Bartolomeu, sabendo disso, e em ocasião posterior, discutindo sobre o combustível da passarola, faz a explanação de sua ideia aos personagens, relacionando-a com o poder de Blimunda:

(...) na Holanda soube o que é o éter, não é aquilo que geralmente se julga e ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia, para ir buscá-lo lá onde ele está, no céu, teríamos nós de voar e ainda não voamos, mas o éter, dêem agora muita atenção ao que vou dizer-lhes, antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres, Nesse caso, é a alma, concluiu Baltasar, Não é, também eu, primeiro, pensei que fosse a alma, também pensei que o éter, afinal, fosse formado pelas almas que a morte liberta do corpo, antes de serem julgadas no fim dos tempos e do universo, mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos. (...) Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-las-á quando a vires, experimenta com Baltasar, para isso viemos aqui, Não posso, jurei que nunca o veria por dentro, Então comigo. (SARAMAGO, 1988, p.123-4).

A partir de então, Blimunda recolherá duas mil vontades, que é o necessário para fazer a passarola voar, enquanto Baltasar realiza o trabalho bruto, de construção do barco voador. A passarola, depois de pronta e de recolhidas as vontades, voa. Quanto a detalhes do enredo, mais a frente os discutiremos. Cabe-nos, agora, discorrer sobre a inserção do fantástico nesse discurso histórico, com base no trecho da fala do Padre Bartolomeu.

Considerando o que há pouco foi dito a respeito do glorioso passado criticado por Saramago, visto que a população só dele conseguia viver, sem olhar para o presente, devido à época de descobrimentos, deparamo-nos com a passarola. Percebamos que ela é constituída das vontades da população, que Blimunda vai recolhendo, uma a uma, para formar o combustível para que a passarola alce vôo.

Uma possível interpretação seria que o combustível da passarola pudesse ser a representação de um sonho que, indiretamente, era comum a toda a população, pois se a passarola obtivesse sucesso nos ares, Portugal voltaria ao topo dos países novamente, como na época do descobrimento e das grandes navegações, tanto que El-rei “financiou”, por assim dizer, a realização da ideia do padre. As vontades recolhidas por Blimunda é que sustentam e fazem a passarola voar; esse é o sonho geral de poder olhar para o presente, e não apenas viver de passado, reerguendo-se mediante o restante do mundo.

O que a passarola proporciona é justamente uma conexão entre o passado e o presente, representada através do fantástico, e dita pela alegoria, na descoberta desse outro discurso que se sobrepõe ao oficial. Ademais, a maneira com que Saramago percebe a História é vista de baixo, a partir dos olhos das camadas populares, dos anônimos, o que possibilita, considerando-se o estudo de Linda Hutcheon (1991), que vê o acesso à História somente por meio de textos, uma possível versão da história escrita pelos historiadores e, em alguns casos, contendo mais “verdades”, por assim dizer, que esta.

Um ponto que aproxima Saramago da classe social com que este simpatiza é o seu estilo de linguagem, utilizado em todos os seus romances, comum à sua pessoa. “José Saramago em *O Memorial do Convento*, a par da heterodoxa reconstrução da época de D. João V, alonga-se em descrições pormenorizadas de costumes e de episódios perfeitamente verificáveis em qualquer tratado de História.” (MARINHO, 1999, p.20).

A forma com que Saramago escreve se aproxima muito da oralidade, como se toda a narrativa adquirisse um tom cordial, de um contador de histórias. “Em Saramago há um estilo que simula oralidade, subvertendo o círculo da escrita no qual se baseia e se contrapondo ao discurso oficial.” (CARVALHO, 2000, p.92). O narrador empresta sua voz a alguns personagens pertencentes à classe pobre, e estes assumem à narrativa contando (suas) histórias, como é o caso de Manuel Milho, trabalhador braçal do convento de Mafra, que conta aos seus colegas de trabalhos uma história sobre certa rainha. Ademais, o próprio narrador possui essa característica, desejosa de sempre se contar a história dos personagens, ou de alguns cenários nos quais estes figuraram.

De fato, o narrador do texto de Saramago é um emérito contador de histórias, o que garante à narração um tom próximo do oral, de contato e conversa com o leitor. Ao mesmo tempo, a narrativa não oculta sua característica essencialmente escrita, colocando às claras os procedimentos que o discurso romanescos criou para ocupar o espaço vazio deixado pelos antigos ouvintes das narrativas arcaicas. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.75).

No texto, a narração é, se assim podemos dizer, muito bem detalhada, de modo que nenhuma informação fica de fora, sendo o narrador muito preocupado em ilustrar e completar cada ponto que está por narrar. “A palavra pode economizar uma situação ou uma sequência de ações; ela favorece a estruturação na medida em que, projetada em conteúdo, ela própria é uma pequena estrutura (...)” (BARTHES, 2004, p.172). Saramago, pois, sabe quando deve economizar e quando deve detalhar. Informações históricas que já são conhecidas não são repetidas, e, por consequência, há um desenvolvimento muito minucioso da história dos personagens, já que, na versão saramaguiana, são eles quem constroem a História, mesmo que ficcional. Esse estilo funciona muito bem, e ao longo da leitura podemos, como dito no começo da sentença, perceber uma aproximação com a oralidade. Entretanto, quando inseridas pequenas complexidades em diálogos de personagens menos esclarecidos, por assim dizer, o narrador se autodelata, dizendo tratar-se de sua própria invenção, e se justifica, afirmando ser este o seu trabalho.

Não é possível que Blimunda tenha pensado esta sutileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, *andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou*, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações... (SARAMAGO, 1988, p.339, itálicos nossos).

A interpretação do trecho pode servir para duas questões a nosso ver. A primeira, que faz referência à História, discutindo sobre a invenção da mesma, em que falas, pensamentos e quem sabe até acontecimentos são imaginados e inseridos no texto para atribuir nexos à narrativa, sem que seja verdadeira e totalmente fiel aos fatos e sequências das ações históricas. A segunda é o distanciamento das vozes, em que o narrador se apresenta ao leitor e relata qual é o seu trabalho. O direcionamento da fala para o leitor dá destaque a outro discurso, em que se comenta o funcionamento da narrativa, ocasionando o distanciamento evidente entre os tempos do enunciado e da enunciação, o que não os desconecta, mas possibilita a consciência da existência de um

caminho entre eles, um elo, que influencia no presente do leitor a partir desse olhar reflexivo para o passado.

Como diz Weinhardt, “A matéria do romance histórico é o passado, mas como tempo ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance não comporta heróis clássicos como protótipos de perfeição, mas seres humanos, com as limitações e fraquezas próprias de sua condição.” (2011, p.31).

2.3 *Parábola dos olhos cegos*

Não há dúvidas de que *Memorial do convento* descreva o passado como presente ainda vivo, utilizando o cenário histórico para a discussão de um possível e diferente futuro. Mas, a partir da inserção do fantástico, podemos dizer que o romance adquire um caráter insólito, visto que se trata de um romance histórico, e que o recolhimento das vontades, funcionando como combustível para o vôo da passarola, é um acontecimento nada comum à sociedade em geral.

A partir disso, buscamos relacionar *Memorial do convento*, um romance alegórico, histórico e fantástico, com outro romance alegórico, de parábola e possivelmente histórico, como agora o veremos, *Ensaio sobre a cegueira*. Em estudo de Naira de Almeida Nascimento (2011), discorrendo sobre romances históricos e suas vertentes, diz que “romances (...) em que toda a população mundial descobre-se repentinamente privada de visão, com exceção de uma mulher, (...) podem refletir muito mais acuradamente sobre a história que muitos outros que acatam a denominação de ficção histórica.” (2011, p.69).

Ensaio sobre a cegueira é, portanto, de acordo com esse pensamento, um romance que reflete o cenário histórico não apenas da contemporaneidade, mas sim de um tempo que não pode ser limitado, um espaço que não pode ser demarcado. Ou seja, sua relação abrange todo o tempo e espaço, visto que se trata de um ensaio sobre a condição humana, em geral. Ainda no estudo de Naira, “... essa mesma ficção questiona as representações pretensamente comprometidas com a realidade, utilizando para isso opções que, conforme Auerbach, “sob o risco de decomposição do real”, traduzam a verdade, senão a verdade histórica, uma verdade do sujeito.” (NASCIMENTO, 2011, p.66).

E essa “verdade do sujeito” é o que transparece na narrativa saramaguiana de *Ensaio*. O cenário não é histórico, não há demarcação temporal, como dito; o que ocorre é a utilização de uma parábola para metaforizar um discurso sobre o comportamento humano. Por parábola entendemos uma narrativa

Amimética e alegórica. O amimetismo (...) pode ser percebido nas categorias das personagens, do espaço e do tempo, ou seja, a configuração desses elementos não mantém vínculos com a realidade empírica, seguindo um princípio de organização interna que lhe imprime um caráter universal. (...) as personagens não apresentam nomes próprios e nem caracterizações psicológicas individualizantes, os espaços não são definidos geograficamente e o tempo não é marcado cronologicamente. (CRESTANI, 2008, p.333-4).

A impressão que se tem é a de que a citação de Crestani foi feita baseada em *Ensaio*. Ainda mais, “a parábola pode ser dirigida a qualquer pessoa e abordada em qualquer época e lugar, sem perder o seu potencial expressivo.” (CRESTANI, 2008, p.334). A sua verdade, portanto, é subjetiva, pessoal, ao mesmo tempo que pode ser aplicada a variados contextos. A realidade apresentada em *Ensaio sobre a cegueira* pode ser vista como

uma realidade que acentua a intensidade da crise como se dependesse desta para permanecer e desenvolver-se. Por outro lado, da representação da realidade o retrato que se desenha fala da angústia sobre a fragmentação e sobre o desencanto, em pinceladas que se banham no imaginário, no absurdo e no fantástico, regiões onde não há limites mascarados, nem ordem, nem relógio. (LIMA LINS, 1990, p.113 apud NASCIMENTO, 2011, p.75).

O que Saramago discute em *Ensaio* é, em resumo, quão cegos podemos ser vivendo em sociedade. Há uma identificação com a atualidade, trabalhada a partir da alienação, convivência, valores e relações pessoais. Logo no início do romance é apresentada uma cena que reflete o cotidiano, de modo geral: “os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata” (SARAMAGO, 1995, p.11). Em qual sociedade, nos dias atuais, não se faz presente essa situação? A identificação é quase em totalidade. No entanto, o modo como se constitui essa discussão ocorre de forma prática, na ação.

Diferentemente de *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira* tem seu narrador limitado à visão da única personagem, a partir de um dado momento, que vê em meio à multidão de cegos que a rodeiam, bem como se limita ao espaço que passam

a habitar, o manicômio. As intromissões, acusações e humor por parte do narrador aqui se apresentam de forma diferenciada, como se contadas a partir das ações humanas, com um leve ar pessimista.

Conexões temporais não podem ser percebidas, justamente pelo fato de que *Ensaio* é um romance que não oferece possibilidades de localização temporal e espacial, nem do enunciado, nem da enunciação. É como se a intenção fosse a de que o leitor se desvinculasse de uma relação com um tempo e espaço específicos, e entrasse em contato com essa mensagem que, ao mesmo tempo em que não se associa temporal e espacialmente, engloba todos os tempos e espaços no seu ensaio sobre a condição humana em totalidade, seu comportamento, seu fim e seu (re)começo; da mesma maneira que os personagens da narrativa o fazem, com a diferença, é claro, de que estes se encontram no plano da ação, e não, como os leitores, da reflexão.

O apocalipse proporciona a única saída de um recomeço para os personagens, e a única saída possível para a reflexão do leitor para com a sua condição. A utilização do insólito, “sob o risco de decomposição do real”, como diz Auerbach em citação anterior, serve para o mesmo fim do qual falava Calvino no início deste estudo, e que vale ser lembrado: “se quiséssemos dizer algo (...) era necessário olhar para dentro de si ou expressar os mecanismos sociais por meio de representações que podiam muito bem não ser realistas no sentido tradicional do termo.” (CALVINO, 2000, s/p.).

Esse “olhar para dentro de si” é bem discutido em *Ensaio*, direta e indiretamente. As ações da narrativa proporcionam a reflexão do leitor, e também dos personagens, viventes da insólita cegueira branca. Ademais, o narrador, em pausas no desenvolver do enredo, discute a condição humana, a partir dos olhos:

Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (SARAMAGO, 1995, p.26).

Com este trecho, podemos sustentar nosso pensamento de que a cegueira é um mal comum. Cada sociedade instaura, por conveniência e interesse, às vezes inconscientemente às vezes não, limites e intensidades ao nosso modo de ver e (con)viver. E cada vez mais, com o passar dos tempos, nossos olhos têm virado mais e mais para dentro do nosso próprio ego, e é só na falta dos mesmos que seremos capazes

de enxergar o outro na sua devida transparência, sem as máscaras sociais que nos foram impostas como parâmetros de relações, de certo e errado, de bom ou mau.

Outra das diversas reflexões feitas pelo narrador a partir das ações ocorridas no desenvolvimento do romance é com relação à consciência das consequências dos nossos atos. A ideia que prevalece é que somos feitos do nosso passado e, logicamente, das consequências de atos de outrem, como também e, principalmente, dos nossos.

Se antes de cada acto nosso nos puséssemos a prever todas as consequências dele, a pensar nelas a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento nos tivesse feito parar. Os bons e os maus resultados dos nossos ditos e obras vão-se distribuindo, supõe-se que de uma forma bastante uniforme e equilibrada, por todos os dias do futuro, incluindo aqueles, infundáveis, em que já cá não estaremos para poder comprová-lo, para congratular-nos ou pedir perdão, aliás, há quem diga que isso é imortalidade de que tanto se fala... (SARAMAGO, 1995, p.84).

Como característica saramaguiana, a valorização das camadas populares, do todo, dos anônimos, em *Ensaio* também se faz presente, mas de maneira um tanto quanto diferenciada, visto que, como já dito, não há evidências que temporizem o romance, seja com relação ao espaço ou personagens. Portanto, para mais um ponto que caracterize *Ensaio sobre a cegueira* como romance de parábola, sem definição de tempo e espaço, ao mesmo tempo em que consegue atender a todos os tempos e espaços possíveis, podemos discorrer sobre a escolha de Saramago de não atribuir nomes aos seus personagens. Os personagens são nomeados a partir das suas características, físicas ou sociais, ademais de serem escritos com letra minúscula: “médico”, “mulher do médico”, “rapariga de óculos escuros”, “menino estrábico”, “primeiro cego”, “ladrão do automóvel”, etc. Pensamos que, além de oferecer à história o caráter de parábola, a impessoalidade tem como fim justamente o de atribuir algo pessoal a quem lê. Se há nomes específicos; a cegueira, o caos, e o apocalipse ocorrem somente com personagens específicos. Se há falta de artigo definido, a indefinição serve para abranger a totalidade da população, para que haja uma identificação geral e ao mesmo tempo subjetiva, interior, dos leitores que a lêem, levando em conta a hipótese de que “a verdade está na subjetividade de cada indivíduo e que essa verdade só se torna verdadeira quando o homem se apropria dela e a converte em vida. Dessa forma, as escolhas requeridas por suas parábolas têm por finalidade demonstrar a forma como o receptor compreende-se a si próprio.” (CRESTANI, 2008, p.236).

A utilização do insólito funciona como uma alegoria. A falta de demarcação temporal e a impessoalidade dos personagens é a abrangência desse outro discurso proporcionado pela alegoria; o que torna o romance uma parábola, uma mensagem, um discurso intocável, ao mesmo tempo que metaforicamente possível e comum aos nossos olhos, inserido no nosso cotidiano.

Ou seja, nesse processo, o real é diluído e transformado em função da fabulação empreendida. (...) A ficção afirma-se como jogo, envolvendo o autor, o leitor e o universo que o presidiu. E se estamos falando dela como exercício lúdico, ela pode adotar uma independência mais ampla em relação ao real, subvertendo-o, modificando-o de acordo com as intencionalidades escriturais. (ROANI, 2006, p.101).

Considerando *Ensaio sobre a cegueira* como romance de parábola, podemos dizer que o diálogo entre os tempos, aqui, se dá entre os mundos. Há, no romance, dois mundos: o externo, relativamente um representante do realismo, que aparece antes de a narrativa concentrar-se apenas no manicômio, e o interno, insólito, representado pelo próprio manicômio, que é para onde as pessoas que “contraíram” a cegueira branca foram levadas; mundo este no qual o narrador se insere, externamente, e narra os fatos a partir do ponto de vista e reflexões da mulher do médico, única personagem que não adquire a cegueira branca, e continua a enxergar como antes toda a população enxergava. “No meio dos frascos, caixas e tubos vindos doutro mundo...” (SARAMAGO, 1995, p.142).

A existência desse novo cenário, o qual tem como espaço um manicômio - não por coincidência, e posteriormente discutiremos essa questão -, exige um modo diferente de viver, de agir em sociedade, novas formas de se relacionar, novos valores a serem levados em conta na convivência com o outro. No entanto, este “novo mundo” é, na verdade, um mundo desmascarado, composto por seres humanos agindo a partir das suas naturezas, pois “quando a aflição aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos.” (SARAMAGO, 1995, p.243).

Um mundo em que a classe social e o passado não importam, bem como a profissão ou a cor. Um mundo em que o instinto animal prevalece em meio às relações humanas, como se vê: “Ó, doutorzinho, *rosnou* o ladrão, olhe que *aqui* somos todos iguais, a mim o senhor não me dá ordens...” (SARAMAGO, 1995, p.55, itálicos nossos). Os termos destacados “rosnou” e “aqui” são para evidenciar o caráter de os

personagens estarem inseridos em outro mundo (“aqui”), e a partir desse outro mundo, serem regidos por novas regras; dentre elas a de que o instinto animal se sobrepõe às antigas formas, “humanas”, de se relacionar (“rosnou”).

Ademais de se tornar um mundo animal, por assim dizer, onde as naturezas e os instintos humanos são evidenciados, há, com o decorrer dos dias, uma mudança nos valores desses personagens. A inserção dos cegos em um mundo diferente, desprovido das máscaras sociais, acarreta em uma mudança dentro de si, mudança de hábitos, de relações, e até mesmo de caráter. Foi necessário descer ao plano mais fundo, menos humano, agindo por instinto, como animais, sem decência, pudores ou vergonhas, para encontrar a verdadeira essência do ser humano: o respeito ao outro e a si mesmo. O olhar para dentro de si, o ver-se como pessoa, e ao outro da mesma forma.

Com o passar dos dias, percebeu-se esse processo de transformação de valores na pequena nova sociedade de cegos que se instaurou no manicômio. Depois de ter roubado o carro do primeiro cego e assediado com as mãos a rapariga de óculos escuros, o ladrão, que até então demonstrava má índole em suas ações e palavras, aparenta uma mudança de pensamento, reflexiva, e de perdão, quando no momento em que a rapariga se desculpa por ter lhe dado um coice no momento em que este tentava apalpar seus seios: “Peço-lhe perdão, a culpa foi toda minha, não era preciso fazer o que fiz, Deixe lá, respondeu o homem, são coisas que acontecem na vida, eu também fiz o que não devia ser feito”. (SARAMAGO, 1995, p.68). E, mais além, em um sentimento de bem consigo mesmo, apesar de cego e ferido: “Assombrava-o o espírito lógico que estava descobrindo na sua pessoa, a rapidez e o acerto dos raciocínios, via-se a si mesmo diferente, outro homem, e se não fosse este azar da perna estaria disposto a jurar que nunca em toda a sua vida se sentira tão bem.” (SARAMAGO, 1995, p.79-80).

Voltando ao caminho da discussão sobre a valorização das classes inferiores, encontramos em *Ensaio* o mesmo espírito de igualdade presente em *Memorial do convento*: “que também entre ladrões não são raros os corações generosos e abnegados...” (SARAMAGO, 1988, p.21). A semelhança nos discursos dos romances é imensa. Percebamos:

(...) generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do género humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis, sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos

verdadeiros donos do negócio, que esse é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. (SARAMAGO, 1995, p.25)

Há, como se percebe, uma justificativa da parte do narrador para o ato do ladrão, que acabara de roubar o carro do primeiro cego. Ademais, há um leve direcionamento da crítica, o qual é atribuído aos patrões desse ladrão, que se encontram, portanto, em posição social privilegiada, e dispõem de mais recursos financeiros e nível hierárquico mais elevado que o do “pobre” ladrão, que apenas realiza seu trabalho de acordo com os mandamentos dos seus superiores. Como se a indireta não bastasse, o narrador continua: “No fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tateitate com o olho posto na herança.” (SARAMAGO, 1995, p.25). Fica clara a defesa que faz o narrador ao ladrão, bem como seu ponto de vista com relação às classes sociais. Outro momento em que há semelhante juízo (ou falta deste) de valor, é em relação à profissão da rapariga de óculos escuros:

Sem dúvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grémio, entendido como um todo. Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. (SARAMAGO, 1995, p.31)

Os olhos são igualitários. Profissões são profissões, e qualquer delas é digna, desde que se faça necessária para garantir o sustento. São esses olhos que acompanharão o grupo de cegos, a partir dos olhos da mulher do médico, na sua passagem pelo manicômio.

O manicômio, como dito, constitui-se no romance como outro mundo, interno, diferente do externo, realista, visível antes de os personagens cegarem. A partir do momento que os personagens cegam, a narrativa é focada apenas no manicômio, e nós leitores só temos acesso a esse mundo externo quando os cegos, por consequência do incêndio, saem do mundo interno. O que acontece quando voltamos a ter contato com o mundo externo é a percepção de que ele também foi tomado pela cegueira, como se o mundo interno, estando no centro do mundo externo, fosse contaminando-o. À diferença entre os mundos, citamos um trecho do romance que fala sobre o sonho,

podendo ser feito um traço comparativo entre essas duas realidades vividas no romance, uma inserida na outra: “Por debaixo desta certeza tranquilizadora percebia, contudo, o remoer surdo de uma dúvida, 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 à sua espera.” (SARAMAGO, 1995, p.17, itálicos nossos).

A dúvida de em que realidade estaria o personagem inserido pode sustentar uma relação dos discursos presentes no romance. Cada discurso tem seu plano. Cada discurso tem uma profundidade, uma interpretação. A realidade do manicômio, insólita, está instaurada no centro da realidade possível ao mundo não-ficcional, comum aos nossos olhos, do qual faziam parte os personagens “normais” e que, quando cegaram, mudaram de plano, de mundo. A fusão dessas realidades não é evidentemente percebida, pois o narrador, como dito, se mantém no mundo do manicômio, não fazendo comentários acerca de como está o “outro mundo”; embora no final do romance, depois de os cegos (e o narrador) saírem do manicômio, perceber-se que todo o espaço, composto dos dois mundos, as duas realidades, estão sujeitos ao insólito, à cegueira branca.

Era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, nem baixo nem alto. (...) Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (SARAMAGO, 1995, p.15-16).

A partir do trecho citado, com a cegueira branca, tudo se tornou “duplamente invisível”, porque além de deixar de enxergar como antes se enxergava, era necessário mudar o modo de absorver a nova realidade que estava se formando. A inserção do manicômio como insólito no centro da “realidade comum”, por assim dizer, ocasionou uma proliferação da cegueira, o discurso alegórico se sobrepôs ao discurso oficial, o apocalipse tomou conta do que era considerado real. A cegueira tornou-se a realidade, enquanto que a visão, que já era turva e embaçada, lembrança, sonho.

2.4 Uma cegueira às avessas

O cegar, tanto em *Ensaio sobre a cegueira* quanto em *Memorial do convento* possui significados que vão além do convencional. A cegueira atua metaforicamente nos dois romances, funcionando como um segundo discurso, uma alegoria; fantástico para *Memorial*, de parábola para *Ensaio*. No entanto, uma curiosidade é que nos dois casos, a cegueira pode representar, também, visão. O modo como se vê, nestas duas obras, admite variados ângulos, diferentes interpretações e, por consequência, a existência de mais de um plano, um grau de se ver, como o próprio Saramago, na abertura do *Ensaio*, diz: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

A visão é discutida a partir da profundidade com que é realizada. Há muitas pessoas que veem e que podem, muito bem, ser consideradas cegas, como o contrário também. Clément Rosset realiza uma discussão importante acerca da ilusão, e acreditamos na validade da exposição de alguns trechos para prosseguirmos com a análise.

Posso, enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem de minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob um outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária, que simboliza o gesto de Édipo furando os olhos, no final de *Édipo Rei*, e que encontra aplicações mais ordinárias no uso imoderado do álcool ou da droga. (1998, p.12).

Muitas vezes, essa cegueira voluntária é realizada indireta e imperceptivelmente. É certo que nós, “lúcidos”, jamais furaríamos os olhos como Édipo. Pelo menos não no sentido literal da ação. O que *Ensaio sobre a cegueira* discute, como um dos principais pontos, é a tomada de consciência do quão cego somos, fomos, ou podemos vir a ser, mesmo “vendo”. A escolha por “furar os olhos”, no sentido metafórico, é escolha nossa.

Como discutido, o ser humano se esquece de olhar para si e para o outro a fundo, em essência, e torna suas relações superficiais e pautadas por interesses e julgamentos. Ainda com Rosset, “às vezes se diz que o iludido não vê: ele está cego, cegado. É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo.” (1998, p.14). É o ser humano que tem o espelho virado para dentro de si, e esquece sua própria verdade, bem como das relações com os outros, que não sejam voltadas para o bem de si próprio.

A cegueira, em *Ensaio*, é muito bem representada com a seguinte explicação:

Aquele que está cego é incurável não por ser cego, mas sim por ser dotado de visão: porque é impossível lhe “fazer ver de outra forma” algo que já viu e que ainda vê. Toda “advertência” é vã: não se poderia “advertir” alguém que já tem, debaixo dos olhos, aquilo que se pretende que ele veja. (ROSSET, 1998, p.15).

Percebemos, com o embasamento de Rosset, que cego é, na verdade, quem vê, pois perdeu a essência da visão, o olhar, o reparar. O ver tornou-se mera representação daquilo que se imagina e que faz sentido para relações pessoais em benefício próprio. Não haveria outra forma, de acordo com a visão de Saramago, de fazer as pessoas olharem para dentro de si e para as que as rodeiam, que não fosse privá-las daquela visão antiga, que já não proporcionava o olhar transparente, sem máscara. Essa nova visão, no entanto, proporciona o olhar para uma relação sem julgamentos, pautada pelo bem das ações em sociedade e, também, para si próprio. Adquirir a cegueira branca significa, pois, começar realmente a ver; “... a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa.” (SARAMAGO, 1995, p.94).

O apocalipse representa uma ruptura na conexão entre os tempos, para que haja, a partir da nova forma de se viver em sociedade, ocasionada pela vivência naquele novo mundo repleto de cegos, com visão transparente, um novo começo, sem passado, apenas começo, do zero, como se diz. O passado é a matéria que nos constitui e nos sustenta, é o que somos. No romance, a inserção do passado nos “novos” personagens significaria o estabelecimento de uma ligação entre os modos de ver e ser de antes das suas permanências no manicômio. Os elos devem ser cortados, para que não haja possibilidade de os personagens olharem para o passado com a intenção de sustentarem suas identidades presentes. O romance termina no presente, sem passado. Aos poucos, os personagens recuperam a visão que os permite identificar as formas do seu novo mundo real, depois de aprendido a ver além dos olhos, no mundo branco.

Ainda mantendo o raciocínio sobre o passado, agora com vistas ao *Memorial*, a cegueira pode ser relacionada com os modos pelos quais todos se atêm ao passado, este glorioso, heroico. Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da História”, retrata a seguinte passagem:

Existe um quadro de Klee que se intitula *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfraldadas. Tal é o aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história. O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele queria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p.226).

Tal fato pode nos levar até *Memorial do convento*. O trecho citado, se aplicado ao romance, sustenta o termo “cegueira histórica”. Tal denominação faz referência àquelas narrativas encontradas tanto nos registros historiográficos como na produção de romances, supervalorizando o passado na sua descrição como heróico, em que o humano perde lugar ao fato, e este, por vezes, é lapidado de maneira a se tornar um objeto acabado, e glorioso. Não é de todo comum, em geral dos romances tradicionais e no registro historiográfico, o diálogo entre os tempos passado e presente, como vimos no início deste estudo. *Memorial* discute essa questão. Há, alegoricamente, por meio da personagem Blimunda, uma reflexão acerca da cegueira coletiva, que nos congela com os olhos no passado, e impede que vejamos com mais clareza o presente, o qual poderíamos tornar tão grande e heroico como o passado que foi.

Memorial do convento é, pois, como se viu, um romance que oferece espaço aos anônimos da História. A valorização da classe dos oprimidos chega ao protagonismo, e a conexão entre os tempos é deveras reflexiva e crítica. O anjo de Benjamin, por sua vez, se aplica à maneira como a população ficcional do romance vive, por assim dizer, do passado. “O anjo da História (...) tem os olhos escancarados para o passado, que vê com lucidez, mas é cego para o futuro que recusa. As ruínas do passado fascinam-no mais que qualquer luz do futuro e o seu estatismo impede-o de ‘despertar os mortos e reunir os vencidos.’” (LIMA, 1999, p.421). Blimunda, pois, “arranca” as vontades de cada uma das pessoas, somando um total de duas mil, para fazer o sonho geral, por vezes inconsciente, se concretizar.

Quando há o vôo da passarola,

viaja nela um país *fantástico*, possível, paralelo e distante daquele que se esmaga lá embaixo sob as paredes colossais do convento e seus enormes santos de pedra. No entanto, o convento permanece, oficialmente permanece,

e a passarola, assim como houvera sido construída, clandestinamente desaparece. A alternativa de futuro que seu vô representava quase também desapareceria, não fosse permanecer gravada para sempre nos sonhos e esperanças de Baltasar e Blimunda e, através deles, na própria narrativa. Portador desse futuro, o *Memorial do convento* ocupa uma espécie de *não-lugar*, erigindo aí a utopia de um país possível, fantástico – ficcional –, propondo-o como memória deste país que *poderia ter sido* e cujo futuro está entregue, na página, diante do leitor. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.61, itálicos no original).

Esse “poderia ter sido” é o que a cegueira impediu de “vir a ser”. Como discutido, Portugal teve um passado glorioso. Sua representação é mais gloriosa ainda, é épica. Mas, como tudo que é passado, passou. No romance, esse passado é revisitado todos os dias pela população, em sonho e desejo de se fazê-lo presente novamente, inconscientemente. O que não se percebe, entretanto, é que existe possibilidade de uma volta ao “topo do mundo”, se sucesso obtivesse o padre Bartolomeu na construção da sua passarola, com a ajuda de Baltasar e Blimunda. Interessante é perceber que as vontades arrancadas são da camada popular. Não há vontades dos nobres, ou clero. Blimunda as recolhe visitando os moribundos que foram afetados pelo “vômito negro ou febre amarela” (SARAMAGO, 1988, p.179). A partir do raciocínio do padre Bartolomeu, Blimunda é a única que consegue enxergar o que a vontade das pessoas é capaz de fazer. Inconscientemente, por meio de valores, costumes e normas que regiam o século XVIII, grande parte da população pertencente a esta época estava, de certa forma, com os olhos virados para o passado glorioso que um dia tiveram e que esperam que volte. Mas “como levantariam os olhos se estão aterrados diante de uma Bíblia rasgada na altura do Pentateuco (...)” (SARAMAGO, 1988, p.197). Não intencionamos, aqui, criticar a camada popular que figura *Memorial*, mas sim valorizar o papel de Blimunda, considerando a exposição do narrador, quando no momento do vô da passarola, em que os representantes do Santo Ofício não levantaram os olhos para ver o barco voar. Blimunda, então, é a única capaz de ver a vontade interior das pessoas e, com a soma de cada uma dessas vontades, fazer delas a realização de um sonho coletivo.

3. Estratégias saramaguianas: narradores, personagens e as suas cegueiras

3.1 O narrador e as variantes do olhar

Dando sequência ao nosso trabalho, considerando as questões históricas e alegóricas discutidas no primeiro capítulo, direcionaremos nossos olhares à figura do narrador e seus modos de narrar nos romances *Ensaio sobre a cegueira* e *Memorial do convento*, tendo em vista nosso principal objeto de estudo, que vem a ser, como se sabe, as manifestações cegueira e suas significações.

Para iniciar esta segunda parte do estudo, fazendo uma ponte com o que até então discutimos, partiremos do trecho presente em *Ensaio*, em que o narrador se posiciona a respeito das maneiras de narrar, bem como faz referência ao modo de construção dos registros do passado, que intencionam se tratar de uma “verdade”, por assim dizer, na historiografia.

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. (SARAMAGO, 1995, p.253).

Considerando o trecho acima, retirado de *Ensaio*, traçamos uma relação entre a discussão, desenvolvida no capítulo anterior, sobre a confiança na verdade do discurso histórico e o olhar crítico para este passado, e passamos à análise do contador destes novos relatos, o narrador, que já podemos perceber se tratar de uma figura de autoridade nas palavras e reflexões, e que expõe suas opiniões referentes a temas complexos, como logo veremos mais a fundo, e que, neste caso, diz respeito, também e principalmente, à História.

Para sustentar nossa análise, teremos, pois, como base os estudos de Walter Benjamin, grande teórico da literatura, e que, neste trabalho, nos auxiliará com seus escritos sobre o narrador. O que torna este estudo de Benjamin perfeitamente cabível aos romances que estamos por analisar é a sua avaliação das formas de narrativa, em que considera que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que

menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p.198). E como sabemos, os romances de Saramago possuem narradores que se caracterizam como contadores de história, devido às suas estratégias de narrar, bem como às investidas preocupações em contar os passados dos personagens, além do vocabulário e modos de escrita utilizados.

Nos dois romances em questão, a figura do narrador exerce funções, à primeira vista, muito diferentes. Em *Memorial do Convento*, o narrador onisciente, por vezes assume a primeira pessoa da narrativa, fazendo papel tanto de personagem como de autor que dialoga com o leitor. Tais diálogos são muito frequentes, e é a sua existência que faz justamente com que possa se tornar evidente a conexão entre os tempos do enunciado e da enunciação. Ao narrar em terceira pessoa, o narrador distancia-se do “mundo” a ser narrado, o que possibilita uma visão panorâmica dos fatos: tudo vendo, sabendo e sentido. Contudo, considerando seu amplo grau de visão, adéqua seu modo de narrar à forma da linguagem cotidiana de um contador de histórias, como já foi discutido, participante do cenário do enunciado. Mas, quando feitas as pausas narrativas para que o diálogo temporal se estabeleça, o narrador se dirige ao leitor com o modo de narrar do século XX, extinguindo a característica de contador de histórias e, no seu lugar, dando espaço à reflexão referente ao que fora narrado.

O Memorial do convento é, portanto, uma obra do século XX que toma como matéria o século XVIII, não simplesmente para ser um romance sobre a época passada, mas para ser um texto em que as épocas interpenetram-se e configuram a verdadeira base temporal em que ele se estrutura, e que se realiza por um duplo movimento: do presente em direção ao passado e do passado em direção ao presente. (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.63).

Quem estabelece esse diálogo temporal, portanto, é o narrador. Ele se insere no espaço do século XVIII, atuando, por vezes como personagem, dizendo que viu ou não viu, que lá estava ou não. Em outros momentos, afasta-se desse cenário, narrando em terceira pessoa, oniscientemente, e contando ao leitor os fatos que estão acontecendo, as histórias pelas quais os personagens passaram e, algumas vezes adiantando o desenvolver de alguns feitos, as coisas que virão a acontecer, sejam elas ficcionais ou históricas. Além disso, frequentemente esse narrador pausa a narração e retoma o olhar do século XX para discorrer sobre os principais temas vividos pelos personagens do romance, deixando muito à vista a sua opinião, seja sobre a Igreja, política, nobreza e, como também, sobre a condição humana.

Cabe lembrar que as características do narrador de *Memorial do convento* que acabamos de comentar não ocorrem cada uma a sua vez, por vezes elas se desenvolvem simultaneamente, estabelecendo, ao mesmo tempo em que a história é narrada, uma reflexão com os olhos do século XX sobre os acontecimentos do século XVIII, como logo explicitaremos. À luz desse olhar, portanto, é que temos conhecimento da nova versão de uma parte da história de Portugal que, como sabemos, conta sobre a construção do convento de Mafra. Sobre as maneiras diferenciadas de narrar História e ficção, citamos Benjamin:

O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertavam do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas. (1994, p.209).

Considerando a fala de Benjamin, ademais do estudo realizado no capítulo anterior sobre a história e os romances históricos, podemos fazer uma ponte com o estilo de Saramago. Este utiliza a história para construir sobre ela um modo diferente de conceber o passado, essencialmente crente na capacidade do ser humano. Figura de grande importância para esta visão diferenciada de se olhar para a história é o narrador. E sobre a relação do narrador com essa nova perspectiva temos muito que falar. Começemos, pois, com a sua relação com a História. Saramago, como mais além veremos, utiliza seus romances para levantar algumas questões reflexivas. No caso de *Memorial*, a principal ideia a ser lançada é a de um olhar para o passado histórico. No romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, há a seguinte reflexão em meio à narrativa:

[Ricardo Reis] reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objeto da arte não é a imitação (...) que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será. (SARAMAGO, 2010b, p.109-110).

Sendo *Memorial* um romance histórico, deve, portanto, possuir relação com o registro historiográfico que deu origem ao cenário, bem como com algumas

personagens referenciais dessa narrativa, e assim o faz. Mas, tendo em vista o trecho acima citado, o romance não reclama a veracidade dos fatos narrados. Por vezes, como dito anteriormente, o narrador se assume como personagem, e afirma ter visto ou não ter visto, estar lá ou não estar. No entanto, quando muda de plano e sai do cenário narrativo para estabelecer o diálogo com o leitor do século XX, se autodelata, mostrando qual é o seu trabalho em uma narrativa, além de deixar claro que a história contada é ficção:

O padre Bartolomeu de Gusmão apoiou os cotovelos no tampo do cravo, olhou demoradamente Scarlatti, e, enquanto não falam, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura, mas transposição admissível de frases e cumprimentos que sem dúvida trocaram um com o outro durante estes anos, no paço e fora dele, como adiante continuará a ver-se. (SARAMAGO, 1988, p. 162).

Além disso, sobre a própria visão do personagem, inventa o narrador:

O mar está longe e parece perto, brilha, é uma espada caída do sol, que o sol há-de embainhar devagarinho quando descer no horizonte e enfim se sumir. São comparações inventadas por quem escreve para quem andou na guerra, não as inventou Baltasar. (SARAMAGO, 1988, p.108).

O que podemos concluir, levando em conta tanto o trecho sobre a invenção da realidade como os dois excertos retirados de *Memorial*, pode ser visto sob dois aspectos. O primeiro é com vias à historiografia, que registra a História senão também com pontos de vista seguidos de certa imaginação, o que faz valer a afirmação de Saramago em entrevista à Revista Cult:

Assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parcela de falsidade, quanto mais não seja por insuficiência expressiva das palavras, também certo é que nenhuma falsidade pode ser tão radical que não veicule, mesmo contra a intenção de mentiroso, uma parcela de verdade. (...) De fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos se fazem, pois, as histórias. (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Tal trecho pode, também, ser pensado a partir da seguinte afirmação de Bakhtin: “levamos em conta o fundo ao qual damos as costas, o que não vemos nem conhecemos de maneira imediata, cujo valor não existe para nós e não é visível, significativo, cognoscível senão para os outros...” (1997, p.36). Ou seja, para Saramago, há a necessidade de repensar, reolhar, reintroduzir todo este “fundo ao qual damos as

costas”, porque é a partir dele que constituímos nosso presente. Pesarmos os fatos e não os considerar como verdades inquestionáveis somente pelo fato de estarem inseridos em registros que se intencionam como verdadeiros.

O outro aspecto a ser pensado é com relação ao modo de apresentação desse passado, considerando o diálogo de Saramago com Herculano e Garrett para a construção de seus romances. A História, tanto nos registros historiográficos como nos romances históricos tradicionais, não representava o ser humano na sua essência. Era apenas uma figura agindo e vivendo em prol dos feitos históricos e heróicos, destituído de sentimentos e desejos interiores, planos ou interferências pessoais. Em um diálogo com Herculano e Garrett, Saramago, pois, investe na complexidade do ser humano personagem da História, o que faz com que o narrador se esforce no sentido de representar esse interior pessoal. Para o personagem saramaguiano, “seu ideal é o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele.” (BENJAMIN, 1994, p.200). O personagem de *Memorial*, pois, não pertence à História; pelo contrário, ele a possui, a cria, a constrói. Como, nos registros historiográficos oficiais, este homem anônimo não é referenciado, em Saramago é perceptível uma preocupação em isto ser evidenciado, o narrador deixa às claras o seu trabalho, funcionando como uma crítica ao modo convencional de se “inventar” a História. Essa estratégia narrativa podemos dizer que foi, em primeira instância, vista em Herculano, com o seguinte trecho: “A tradição é falsa a todas as luzes; mas também é certo que ela se originou de algum ato de violência praticado nesse reinado contra algum cardeal legado.” (HERCULANO, 2007, p.162). E também em Garrett, com: “Fique porém certo o leitor amigo e benévolo que a verdade chamada história, isto é, a dos livros, vai guardada e salva. Quem sabe se essa verdade é mais verdade que a outra? Não importa.” (GARRETT, 1978, p.24).

Com este último trecho, constituinte do Prefácio retirado do romance *O arco de Sant’ana*, Garrett afirma que a verdade por ele inventada, presente na sua ficção, pode ser mais verossímil que a verdade encontrada nos registros, o que, de certa forma, cria no leitor uma espécie de desconfiança para com o que durante muito tempo considerou como uma verdade imutável, presente na historiografia. Garrett, neste ponto, diferentemente de Saramago, afirma desde a primeira página do romance que este é verdadeiro, mas, ao longo da narrativa, tece certos comentários que põem em xeque essa afirmação, visto que o narrador está sempre preocupado em dizer que se trata de uma história que realmente aconteceu, a qual estava escrita em um “Manuscrito achado no

Convento dos Grilos no Porto por um soldado do Corpo Acadêmico” (nota de abertura). No entanto, com o trecho que citamos, utilizando as palavras de Braga, “supomos que, à maneira de *Sir Walter Scott*, o autor do romance, para guardar e poetizar o segredo do seu anônimo, juntou ficção à ficção, e fez romance do romance.” (1978, p.10).

Outro exemplo do diálogo entre Garrett e Saramago, e que está sempre presente nas suas obras, é o modo como atua o narrador. Uma grande semelhança já foi comentada, que é o uso da ironia em todo o seu discurso, tanto no modo comum de se contar alguma história quanto na complexidade de discorrer sobre o ser humano e as questões dogmáticas que estão presentes na sociedade, como História, Política e Religião. No entanto, o exemplo que aqui queremos dar é com relação às intrusões do narrador onisciente, passando de 3ª pessoa para autor-implícito (ECO, 1999) do romance, instaurando um diálogo com o leitor, o que propicia, conseqüentemente, o diálogo também entre os tempos do enunciado e da enunciação. Vejamos o trecho de Garrett: “Deixá-lo, deixá-lo e transportemo-nos nós, querido leitor, para meu diverso porto que não meu apartado lugar. Façamos, com a rapidez com que um teatro britânico se faz, a nossa mutação de cena; e deixar gemer as unidades de Aristóteles, que ninguém desta vez lhe acode”. (GARRETT, 1978, p.46). É como se o narrador sentisse a necessidade de explicar ao leitor o fato de ter pausado a narração do herói Vasco para mudar de quadro e discorrer sobre os ambientes; além disso, utiliza-se da metalinguagem, fazendo referência a Aristóteles para exemplificar sua ação como narrador. Tal recurso, a nosso ver, funciona para estabelecer um ritmo na narrativa que prepare o leitor para uma futura volta ao quadro agora pausado. Ademais, o diálogo entre o narrador e o leitor faz com que este se afaste, por vezes, do plano do enunciado e se volte à enunciação, para observar a obra reflexivamente, e o faça não somente em níveis de ação.

Em alguns momentos, o narrador situa, para o leitor, o espaço em que se encontra: “Pobre Portugal, velho e relho, que não tinha agiotas nem lordes do tesouro, nem pontes pênsis, nem garantias pênsis, nem barões, nem pedreiros-livres, e eras o escárnio da Europa que *hoje* pasma de te ver correr como um caranguejo por essa estrada da civilização fora! (GARRETT, 1978, p.119, *itálico nosso*). Essa transposição do discurso da enunciação no enunciado com relação a Portugal também é muito presente em Saramago: “nesta terra de Mafra não há pátios de comédia, não há cantarinas nem representantes, ópera só em Lisboa, para vir o cinema ainda faltam

duzentos anos, quando houver passarolas a motor, muito custa o tempo a passar, até que chegue a felicidade, olá.” (SARAMAGO, 1988, p. 219).

Sobre as perspectivas narrativas, o narrador de *Memorial* nos conta a história da construção do convento de Mafra a partir do mundo dos anônimos, dos sem-história, oferecendo outro ponto de vista para a releitura desse passado que por nós somente é conhecido por meio dos registros.

Focando-nos nos protagonistas, estes são o casal Baltasar e Blimunda. Ele um soldado que perdeu a mão esquerda em uma batalha, passou então a trabalhar como açougueiro, depois na construção do convento de Mafra e, por fim e durante isso, ajudou o Padre Bartolomeu na construção da passarola. Ela, com a mãe degredada acusada de feitiçaria, possui, também, poderes sobrenaturais, pois consegue enxergar as coisas e pessoas por dentro, nas suas entranhas, e é por consequência deste dom que será a grande responsável pelo vôo da passarola, no recolhimento das vontades que se esvaem das pessoas para servirem como combustível do barco voador. Para Benjamin,

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (1994, p.214).

Cabe ressaltar que essas raízes das quais fala Benjamin não dizem respeito, em totalidade, à perspectiva adotada pelo narrador em desenvolver seu trabalho a partir do ponto de vista da classe dos anônimos. O que elas evidenciam é que haja sempre um ponto de contato com as narrativas orais, que perduraram através do tempo e espaço, no estilo “camponês, marítimo e urbano”. Não nos cabe desenvolver a fundo estes estratos, como o faz Benjamin no seu estudo. Estes nos servem, aqui, para destacar a relevância do elo entre a história contada e a escrita, do qual Saramago se utiliza para desenvolver uma narrativa que carrega, a partir da escrita, o caráter oral, deste narrador considerado um contador de histórias.

Levando em conta o mundo que o narrador tem como perspectiva, o seu modo de narrar com relação às variadas classes sociais e a sua mudança de tom para cada uma delas não permite ao leitor pensar de outra maneira que não a por ele narrada e percebida. Por exemplo, quando o discurso é voltado à classe nobre, o tom é irônico,

crítico e/ou ridicularizador, não nas ações dos personagens pertencentes a essa classe, mas no modo como o narrador nos conta a cena.

Tantas foram as descobertas que fizemos quando houve de descobrir, e agora nos passam os outros à capa como a inocentes touros, sem artes de marrar, ou não mais que por acaso. A D. Maria Ana chegam também estas más notícias, coisas que sempre aconteceram há um mês, dois meses, quando o infante ainda era no seu ventre uma gelatina, um girino, um troço cabeçudo, é extraordinário como se formam um homem e uma mulher, indiferentes, lá dentro do seu ovo, ao mundo de fora, e contudo com este mundo mesmo se virão defrontar, como rei ou soldado, como frade ou assassino, como inglesa em Barbadas ou sentenciada no Rossio, alguma coisa sempre, que tudo nunca pode ser, e nada menos ainda. Porque, enfim, podemos fugir de tudo, não de nós próprios. (SARAMAGO, 1988, p.70).

“Quando o infante ainda era no seu ventre uma gelatina, um girino, um troço cabeçudo.” Percebamos o tom ridicularizador do narrador quando se refere ao embrião que se desenvolve na gravidez da rainha. A ideia que soa é a de que o narrador se enraivece com tamanha desigualdade, como na sequência acusa o seu próprio discurso, expondo os contrastes sociais, exemplificados com adjetivos próprios da narrativa que se conta. Mas, para deixar claro que a revolta perante os contrastes se vale apenas da “capa”, digamos assim, do personagem, o narrador encerra a reflexão com o pensamento de que, apesar de todas as capas que vestimos e adjetivos que nos acompanham, nada mudará o que realmente somos, nem nos tornará mais ou menos capazes do que a nossa própria essência permite, sejamos nós reis ou soldados, frades ou assassinos, somos todos homens de igual importância, porque “maneta é Deus, e fez o universo”. (SARAMAGO, 1988, p.68).²

Caso consideremos que Deus é maneta, sabemos disso por conta do narrador ao relatar uma conversa do Padre Bartolomeu com Baltasar, dizendo a este que seu gancho na mão esquerda o tornava superior aos que tinham a mão completa, em muitos aspectos. No entanto, uma comparação com Deus, e a afirmação de que ele é maneta, principalmente vinda de um padre, é caso para se pensar. O enfrentamento à Igreja, seus moldes e vigores, faz parte do estilo de Saramago, que “crucifica” a cegueira alienadora de sociedades no que diz respeito à fé cristã e à História de Cristo, na Bíblia. O romance se passa no século XVIII, época em que vigorava a Inquisição; o narrador sabemos que

² Para fins de esclarecimento, o fato de o Padre Bartolomeu ter dito que Deus é maneta se dá por consequência de Jesus estar sentado à sua direita. Portanto, não existiria uma mão esquerda.

se encontra no século XX, e por vezes se mostra atuando em um ou outro quadro da narrativa, mas apenas como observador, sem desenvolver ações. O que acontece no romance, tendo em vista a posição de Saramago perante esse assunto, é a tentativa de uma provocação à Igreja; vejamos: o narrador, como dito, está no século XX, época em que não mais vigora a Inquisição, e como pensador deste século, é livre para crer ou não na religião.

Não seria uma provocação tão grande se tais comparações e acusações fossem provindas da boca do narrador, séculos depois da época narrada, sem correr riscos de ser degredado. No entanto, sendo este discurso originado por um padre, e ainda na época da Inquisição, concordamos que a provocação é muito maior. Primeiro porque se trata de um padre, um padre sem fé, como sabemos, visto que se tornou padre com o único objetivo de estudar ciência, e este padre profere a palavra de Deus sem acreditar nela, ou, como já dissemos, vazia de fé. Segundo porque, para um padre, principalmente, Deus é perfeito, alcançável a partir de fé exemplar, incomparável, e em hipótese alguma é maneta. Terceiro porque, dizendo isto e sabendo-o outras pessoas, Padre Bartolomeu poderia ser degredado. É certo que o narrador não deixa de comentar ou dar sua opinião referente à Igreja, mas neste caso, deixemos claro, a grande acusação e/ou ofensa a Deus foi muito maior por se tratar do acusador ser um padre.

Ainda nesta perspectiva sobre a história vista de baixo, este narrador que ridiculariza uns e outros, empresta, por vezes, sua voz, para que outros personagens realizem a narração. Como estudado no capítulo anterior, o narrador de *Memorial do convento* é um grande contador de histórias, e por assim ser, deixa que outros também contem as suas histórias, como é o caso de Manuel Milho. Colega de Baltasar Mateus, trabalha, também, na construção do convento de Mafra, e em viagem com os colegas para buscar uma pedra que serviria como sacada do convento, em Pêro Pinheiro, ia contando, um pouco a cada noite, a história de um rei e uma rainha.

Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta, assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa, por isso não podia escolher e dizer, gosto mais de ser rainha, ainda se ela fosse como o rei, que esse gostava de ser o que era porque outra coisa também lhe não tinham ensinado (...) (SARAMAGO, 1988, p. 251).

O curioso é que essa história, bem sabemos nós, é exatamente a história da rainha D. Maria Ana, a qual Manuel Milho não conhece, e muito menos sabe dos seus sentimentos. Nós também não o sabemos, pois nem D. Maria Ana diz, nem o narrador conta. Outro fator interessante é que, ao emprestar sua voz a Manuel Milho, a maneira de narrar não é alterada. O que se percebe é uma leve mudança na formalidade da narração, sendo que com a história de Manuel Milho a linguagem se aproxima, ainda mais, da oralidade. Podemos pensar, então, que a história contada por Manuel Milho é, em verdade, mediada pelo narrador, no intuito de revelar algumas informações sobre os sentimentos da rainha.

Outro empréstimo, digamos assim, se dá quanto aos olhos, que é, como sabemos, o tema desta pesquisa. Por duas vezes a narrativa é desenvolvida sob o ponto de vista de personagens que não o narrador. Em um primeiro momento quem narra é Sebastiana Maria de Jesus, a mãe de Blimunda, momentos antes de ser degredada. Posteriormente, a narrativa acompanha o ponto de vista de João Elvas, no caminho ao casamento da infanta, filha de D. João V. Para exemplificar, citemos a fala de Sebastiana Maria, apresentando os outros personagens a serem degredados:

E aquele é Domingos Afonso Lagareiro, natural e morador que foi em Portel, que fingia visões para ser tido por santo, e fazia curas usando de bênçãos, palavras e cruces, e outras semelhantes superstições, imagine-se, como se tivesse sido ele o primeiro, e aquele é o padre António Teixeira de Sousa, da ilha de S. Jorge, por culpas de solicitar mulheres, maneira canônica de dizer que as apalpava e fornicava, decerto começando na palavra do confessor e terminando no acto recato da sacristia, enquanto não vai corporalmente acabar em Angola, para onde irá degredado por toda a vida, e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus (...) (SARAMAGO, 1988, p.52-53).

Sobre o trecho, percebemos a humildade de Sebastiana Maria de Jesus na descrição de seu julgamento, narrando o que “explicaram, disseram” a ela quando quis contar o que via e como via. É como se a bondade e humildade fosse tamanha que realmente se achou culpada, acreditou que era coisa demoníaca o seu dom, mesmo pensando que poderia ser uma santa. Sobre esses empréstimos de voz, então, percebemos que são feitos somente às pessoas pertencentes à classe pobre, dos sem história, como se o narrador sentisse obrigação de dar voz aos que nunca, na construção

da história, tiveram voz. E essa voz emprestada é livre: pode tanto contar histórias, como falar dos seus segredos, sentimentos e dores, como também apresentar os diferentes modos de se ver determinada situação.

Mais uma vez com Benjamin, podemos sintetizar as formas de narrar deste narrador. Tanto a sua voz quanto a voz dos personagens a quem deixa narrar em alguns momentos representa, tanto em nível de técnica (como no caso do narrador), quanto no nível de oralidade e experiência (como no caso dos personagens que atuam como narradores), um saber. Este, “que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência.” (1994, p.202). Sendo, pois, *Memorial do convento* um romance histórico, o narrador investe na “experiência” vivida pelos personagens para a construção diferente da história. O empréstimo da voz narrativa é feito àquelas pessoas que podem contribuir para uma veracidade e autoridade discursiva, no sentido de terem vivido a experiência daquele contexto, e o ilustrarem com alguns relatos, modos de expressão, ou representação da cultura atuante no cenário do século XVIII, do qual faziam parte.

Falando agora de *Ensaio sobre a cegueira*, o narrador deste romance deixa-se ofuscar, digamos assim, pelos acontecimentos da narrativa e os olhos de quem realmente a vive. Como dissemos no início deste estudo, *Ensaio* trata-se de um romance de parábola, na medida em que não se limita no tempo e no espaço, podendo abarcar todas as épocas possíveis, oferecendo uma reflexão que atinge a maioria dos tempos, e se conectando diretamente com nenhuma e todas as sociedades, podendo o discurso ser repensado e aplicado na vida ou época, no profissional ou no particular, no objetivo ou subjetivo das pessoas. Justamente por isso, o narrador torna-se mais contido, não realizando muitas intervenções, deixando as ações e reflexões dizerem. É claro que, por vezes, há, como em *Memorial*, um momento de questionamento, a presença da ironia, do sarcasmo e, até mesmo, do ridículo, mas isso acontece muito pouco.

O narrador, aqui, não é o protagonista. Para tanto, não deixa de ser uma importante figura na obra. Segundo o pensamento de Benjamin, “quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um

dia.” (1994, p.204). Considerando o fato de que a obra em análise adquire um caráter de parábola, a finalidade com que o narrador “renuncia às sutilizas psicológicas” se dá no intuito de o romance poder perdurar por variados tempos e espaços, como também de poder ser contado e recontado através das gerações.

O romance se inicia com um homem que, dentro do seu carro, esperando o semáforo abrir, fica cego. Sua cegueira, no entanto, é branca. O cego, então, procura, com a ajuda de sua mulher, um médico oftalmologista para que este o examine e lhe dê uma explicação, a qual não acontece, nem pelo médico, nem pelo narrador, nem no início do romance, nem ao final. Pelo menos não uma explicação dita, assim, para ser lida cientificamente, mas isso depois o discutiremos. A partir de então, os próximos personagens a serem apresentados na narrativa vão, cada um a sua vez, contraindo a cegueira branca, inclusive o médico que examinou o primeiro cego.

Há uma preocupação evidente do governo sobre a existência e proliferação dessa cegueira repentina, o que ocasionará o fato de todos esses novos cegos serem transportados para um antigo manicômio, vazio, não mais utilizado até então. A ideia é deixá-los em “quarentena”, até que o surto passe ou se encontre alguma explicação para a cegueira repentina. Quando sabido que o médico oftalmologista, que também cegou, teria de passar sabe-se lá quantos dias naquele manicômio, sua mulher resolve acompanhá-lo, fingindo às autoridades estar, como o marido, cega. A narrativa, então, se desenvolve a partir dos seus olhos, pois é a única personagem do romance que não contraiu a cegueira branca.

Não perdendo nosso foco neste momento, discutiremos alguns pontos do enredo para esclarecer a forma como se dá a narrativa, feita através dos olhos da mulher do médico. É como se o narrador, sabendo que ela é a única que vê, olhasse pelos olhos dela, estivesse o tempo todo a acompanhando nos dias que passaram dentro do manicômio, em quarentena. Fato interessante é que, assim como os cegos foram expressamente proibidos de tentar sair do local em que estão, sob risco de morte, o narrador parece que cumpre, também, essa norma, e não tira, pois, seus olhos dos acontecimentos de dentro do manicômio, não oferecendo ao leitor a possibilidade de saber como está o mundo “lá fora”, como se, como os demais cegos, estivesse preso no manicômio: “Primeiro, [o Governo] tinha acreditado ser possível circunscrever o mal recorrendo ao encerramento dos cegos e dos contaminados em uns quantos espaços

discriminados, *como o manicômio em que nos encontramos.*” (SARAMAGO, 1995, p.125, itálicos nossos).

Como visto, o narrador se limita a presenciar o que os outros cegos vivenciam no manicômio, de lá não sai e além de lá não vê. No entanto, o mais longe que sua narração alcança, em termos espaciais, é o muro do manicômio, onde se encontram os soldados que estão a cuidar para que nenhum cego tente fugir. Sobre estes:

A ofuscação produzida pela forte luz do exterior e a transição brusca para a penumbra do átrio impediram-nos, no primeiro momento, de ver o grupo de cegos. Viram-no logo a seguir. Soltando berros de medo, largaram as caixas no chão e saíram como loucos pela porta fora. Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, reagiram *exemplarmente* perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram até o limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição (...). Se ainda estamos em tempo de ter um soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira que procederam em legítima defesa, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que iam em missão humanitária e de repente se viram ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior. (SARAMAGO, 1995, p.88-89, itálico nosso).

Além de ilustração para até aonde, espacialmente, chega a narração, esse trecho nos leva a outra reflexão, tendo em vista, ainda, o narrador de *Ensaio*. Como dito, o narrador é um tanto quanto contido, mas não que o seja o tempo todo.

Assim como em *Memorial do convento*, o narrador aqui também tem suas preferências. Ele “escolheu” fazer parte do grupo de cegos, ele “escolheu” ficar dentro do manicômio junto com esse grupo. Considerando essa afirmação, há perspectivas diferenciadas no olhar e refletir sobre a situação externa. É fato que os soldados, com medo de contraírem a cegueira, se espantaram quando perceberam que os cegos estavam próximos a eles no momento da entrega da comida. Fato também é que atiraram o quanto puderam, matando muitos cegos inocentes. O que faz aparecer o narrador, neste trecho, é o discurso que envolve a descrição da cena, marcado pela ironia e ridicularização que mascaram sua revolta para com esse pequeno massacre. Há, em *Ensaio*, portanto, também uma divisão de olhares, em que o narrador, quando fala dos cegos, suaviza seu discurso, e já quando fala do governo, utiliza-se da ironia e da ridicularização.

Como sabemos, o narrador se insere no manicômio e lá fica durante toda a narrativa, até o momento em que, por conta do incêndio, os cegos saem. Entretanto, há

um momento do romance em que, na chegada de mais um grupo de cegos, depois de passados muitos dias, sente-se a necessidade de se saber como anda o mundo externo ao manicômio. Quem o conta é um cego recém chegado, o velho da venda preta. No início, o narrador empresta sua voz ao velho, deixando-o contar por suas próprias palavras como está a situação do “outro mundo”. A partir de certo momento, o narrador interrompe a narração deste, toma sua voz, até então emprestada, para si, e continua a contar, agora pelas suas palavras, o que foi dito pelo velho. A respeito dessa interrupção, o narrador se justifica ao leitor:

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 da valorização da informação pelo uso 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. (SARAMAGO, 1995, p.122-123).

É mais uma maneira de o narrador se mostrar ao leitor, bem como deixar clara a preocupação com esse empréstimo de voz, pois o “relator complementar” deve ser gramaticalmente instruído para proferir seu discurso. Ou seja: o trabalho de narrador é árduo. É isto, pois, que quer evidenciar o narrador de *Ensaio*, talvez com certo receio de que os leitores fiquem mais empolgados com a narração do velho, e deixem a sua de lado. Ciúmes à parte, encontramos neste romance a mesma preocupação com a igualdade entre as pessoas percebida em *Memorial*. Já fora discutido sobre essa questão no capítulo anterior, mas cabe lembrar o emprego dessa totalização do ser humano em essência, desprovido das classes sociais que os acompanham. Entre as classes, essas sim levam olhares distintos, como visto também na cena dos cegos e soldados.

A própria crítica classifica *Ensaio sobre a cegueira* como um ensaio sobre a condição humana. O narrador, como sabido, salvo em alguns momentos, é deveras contido em sua narração, fazendo-a mais no plano da ação do que no plano do sentimento e pensamento. É como se ele realmente estivesse inserido, como um personagem observador, no espaço do manicômio, limitando sua narração ao que vê, a partir da mulher do médico. O ensaio sobre a condição humana, externa ao romance, assim, se desenvolve a partir da observação e reflexão do leitor sobre as ações que

ocorrem no manicômio, a partir da apresentação do modo como os cegos vivem, a partir da percepção, também por meio de ações, de uma mudança de comportamento, de sentimento, e a partir da nova organização que se forma, devido ao novo modo de viver e a tudo o que os personagens viveram dentro deste cenário.

Para Benjamin, a narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade por consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (1994, p.200). Para tanto, considerando que o narrador, na maioria das vezes, não propõe reflexões diretas, por meio das suas próprias palavras em questionamentos ou opiniões, o objetivo de se tornar um ensaio a narração de fatos, joga, de certa forma, a responsabilidade para o modo como se dá a narração. Dentre as descrições, o ar pessimista, tanto dos personagens quanto do espaço e da situação que se encontram, se faz presente:

Aqui não há só gente discreta e bem-educada, alguns são uns mal-desbastados que se aliviam matinalmente de escarros e ventosidades sem olhar a quem está, verdade seja que no mais do dia obram pela mesma conformidade, por isto a atmosfera se vai tornando cada vez mais pesada, e não há nada a fazer, a única abertura é a porta, às janelas não se lhes pode chegar, do altas que estão. (SARAMAGO, 1995, p.99-100).

E em outro momento, quando o pagamento da comida era cobrado em mulheres:

(...) parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto, que é o mais delicado dos sentidos, não faltam mesmo teólogos que afirmam, embora não por estas exactas palavras, que a maior dificuldade para chegar a viver razoavelmente no inferno é o cheiro que lá há. (1995, p.174).

Com esses trechos, podemos evidenciar, também, a aproximação dos cegos com animais. A vida no manicômio os obrigou, de certa forma, sabendo das suas limitações e das limitações do espaço, a viver como animais. A evacuação no chão, dentro das camaratas, a falta de higiene, o sexo “animal”, o aguçamento dos instintos. Há, sem dúvida, essa aproximação. O desenvolver dessa constatação discutiremos mais tarde. O que agora nos move é o que diz respeito ao narrador. Assim como em *Memorial* o narrador pode ser considerado um contador de histórias, em *Ensaio* este realiza a narração de forma a destacar a podridão do espaço com o objetivo, cremos nós, de

impactar o leitor, ocasionando uma maior reflexão acerca da sua (nossa) condição humana.

Uma das principais características do narrador de Saramago é o olhar crítico frente a temas dogmáticos e complexos. Religião, História e Política são assuntos alegoricamente discutidos em grande parte de suas obras, e não ficam de fora destes dois romances que nos propusemos a analisar, como sabemos. Foi visto que *Memorial do Convento* propõe discutir o olhar para o passado histórico confrontando-o com o registrado na historiografia e possibilitando uma segunda visão acerca de parte da história portuguesa. Também o romance fala, em termos mais sarcásticos, sobre a posição da Igreja nessa história. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a discussão é mais direcionada à política, visto que o romance não se insere em tempo e espaço específico. As duas obras, no entanto, discorrem, por meio desses temas, ou paralelamente a eles, sobre o ser humano em sua essência.

Ainda sobre esta questão da essência do humano, “o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino.” (BENJAMIN, 1994, p.214). O que Saramago faz, considerando a afirmação de Benjamin, é representar uma possibilidade de destino da nossa vida em um romance, para termos como base que a história da ficção é a representação da nossa vida, e uma possibilidade de futuro caso sigamos pelo mesmo caminho errante pelo qual ainda caminhamos hoje.

Neste momento do estudo, abordaremos o modo como o narrador saramaguiano trabalha com esses temas complexos, recém comentados, nas duas obras propostas. Sobre a Religião, sabemos que em *Memorial* a crítica é bastante grande. O padre Bartolomeu, como um representante da Igreja, mostra ser cético, sem fé, além de menosprezar a perfeição divina, quando compara Baltasar com Deus. Mas, sabida da divisão das classes e modos de narrá-las, o Padre Bartolomeu se enquadra na parcela dos personagens bem quistos, por assim dizer, pelo narrador, devido ao fato de que é o criador da passarola, esta que se constitui pela vontade inconsciente das camadas populares, e também amigo de Baltasar e Blimunda. Ou seja, é um padre, mas antes de ser padre, é um homem, em essência. Do outro lado, também como representante da igreja, figuram personagens com o caráter, por assim dizer, afetado. Já no início do romance vemos o Bispo D. Nuno da Cunha e frei António de S. José usando de má fé

para conseguirem convencer El-rei a construir o convento de Mafra. O narrador, sem demora, mostra ao leitor que sabe que as coisas não são da maneira como o bispo conta, e logo mais revela o que sabia, quando no final do segundo capítulo:

Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. (...) Saíam então absolvidos os franciscanos desta suspeita, se nunca se acharam noutras igualmente duvidosas. (SARAMAGO, 1988, p.26).

Além disso, no fim do romance, quando Blimunda está à procura de Baltasar, um frade, fingindo-se de bom moço, aconselha a personagem a se abrigar em uma ruína de um convento inacabado, pois escurecia e poderia haver, pelos caminhos, muitos perigos. Blimunda assim o faz.

Um vulto passou diante duma fresta, a luz desenhou um perfil torcido na parede rugosa de pedra. Imediatamente Blimunda soube que era o frade do caminho. Dissera-lhe onde podia arranjar abrigo, vinha saber se fora seguido o conselho, *mas não por caridade cristã*. Deitou-se Blimunda para trás, silenciosamente, e ficou quieta, talvez que ele a não visse, talvez a visse e dissesse, Descansa, pobre alma fatigada, *se assim fosse seria um verdadeiro milagre*, e tão edificante, mas a verdade não é essa, a verdade é que o frade vem a saciar a carne, nem olho podemos levar a mal, aqui neste deserto, no tecto no mundo, que dolorosa é a vida das pessoas. (...) O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda (...) (SARAMAGO, 1988, p.344-45, itálicos nossos).

O trecho revela, além da ação, como bem vimos, alguns comentários do narrador. “Não por caridade cristã”, “se assim fosse seria um verdadeiro milagre”. O uso da ironia é mais do que evidente. Sabendo o que vai acontecer, como bem diz (p.345), o narrador, expõe sua opinião, através da ironia, sobre os frades e, conseqüentemente, sobre a Igreja. *Memorial do convento* apresenta cenas que questionam o caráter dos representantes da Igreja, ademais de possuir, em seu narrador, uma figura irônica que incendeia tais fatos pelo uso da ironia e do sarcasmo. Há várias cenas que “crucificam” a Igreja e seu modo de agir sobre os homens, e outros muitos

comentários do narrador, em que ele expõe sua opinião, ironizando e questionando a sua “verdade”.³

Ainda falando sobre a Igreja e seu narrador, passamos ao romance *Ensaio sobre a cegueira* que, apesar de não serem constantes os pontos que envolvam a Igreja, depois que os cegos saem do manicômio há uma cena que a referencia. Quando a mulher do médico entra em uma igreja:

(...) naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados. (SARAMAGO, 1995, p.301).

Não vemos, no trecho citado, a presença de ironia, sarcasmo ou ridicularização. O que é relevante de ser pensado é a forma como o narrador conta o que se passou dentro da igreja. Percebamos que ele não atribui nomes aos santos, nem ao próprio Cristo. A primeira interpretação nos remete à caracterização do romance como parábola, justamente pelo fato de que, tendo os santos nomes, facilitaria ao leitor uma localização espaço-temporal. A segunda possibilidade de leitura ocorre se considerarmos o fato de o narrador só ver pelos olhos da mulher do médico, e esta ter deixado de crer na religião, ou, talvez, nunca ter crido e, portanto, ao presenciar a cena, desconhecia os nomes dos santos, já que para ela poderiam nada significar. Outra possível explicação se dá pela extensão desse pensamento aos demais personagens, em que, com o tempo passado no manicômio, agindo apenas por suas naturezas e instintos, tornaram-se, assim como a mulher do médico, também descrentes. Em uma aproximação com os animais, sabemos que estes não têm religião, o que possibilita-nos estabelecer uma relação acerca desta ideia com o citado fato. Os personagens, no manicômio, sofreram, venderam o corpo, passaram por muita humilhação, no entanto, todos esses acontecimentos e,

³ Outro romance de Saramago em que se destaca o narrador por fazer acusações tomadas de ironia e sarcasmo é *O evangelho segundo Jesus Cristo*. A título de exemplificação, citamos um trecho em que a figura narrativa se mostra questionando, de maneira muito irônica, os dogmas da Igreja: “Ora, sabido que Deus não gosta que ninguém conte em seu lugar, e em especial a este povo, que, sendo seu por eleição sua, não poderá nunca ter outro senhor e dono, e muito menos Roma, regida, como sabemos, por falsos deuses e por falsos homens, em primeiro lugar, porque tais deuses de facto não existem, e em segundo lugar porque, tendo, apesar de tudo, alguma existência enquanto alvos de um culto sem efectivo objecto, é a própria vanidade do culto que demonstrará a falsidade dos homens.” (SARAMAGO, 2005b, p.112).

consequentemente, sentimentos que tiveram, os colocou em outro plano, em outra sociedade. Sociedade nova, novas formas de organizá-la, novas crenças.

Só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda 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. (SARAMAGO, 1995, p.290).

Sintetizando esta questão nos dois romances, o que se pode dizer, então, é que em *Memorial do convento* a crítica é direta, acusadora. Já em *Ensaio* não há crítica, pois não há crença, ou se há, deixou de ser alienada, não havendo necessidade de ser apontada e repensada.

Sobre a política, em *Ensaio* ela aparece, como vimos, com a ironia do narrador, mas também com as próprias ações de seus representantes, o Governo e os soldados. Sobre o Governo pouco se vê, o que é uma constante é o “autifalante” que, todos os dias no mesmo horário, repete as orientações a serem seguidas dentro do manicômio. O contato maior é com os soldados, visto a situação já comentada na qual se encontra o narrador, limitado ao manicômio como se lá estivesse de corpo presente. Sobre os soldados, então, em um momento a narrativa se desenvolve a partir das suas perspectivas: “A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhe faltava.” (SARAMAGO, 1995, p.105). Percebamos o tom diferenciado ao inverter os pontos de vista, a raiva presente no discurso dos soldados, a intolerância e a falta de humanidade para com aquelas pessoas. Na sequência da narrativa, há, também, a ridicularização destes soldados, agora feita pelo próprio narrador.

A raiva de um cão morto, dizia ele [comandante do regimento], de modo ilustrativo, está curada por natureza. A alguns soldados menos sensíveis às belezas da linguagem figurada, custou-lhes a entender que a raiva do cão tivesse algo que ver com os cegos, mas a palavra de um comandante de regimento, também figuradamente falando, vale quanto pesa, ninguém chega tão alto na vida militar sem ter razão em tudo quanto pensa, diz e faz. (SARAMAGO, 1995, p.105).

É, pois, assim, que age o narrador nas duas obras escolhidas, *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira*. Sua forma de narrar é diferente a cada romance,

mas os objetivos a serem alcançados sabemos nós que, se não são os mesmos, caminham em direção a um mesmo norte. A crítica a temas dogmáticos e complexos, a diferença do olhar para cada classe, a ironia subjetiva que envolve seu discurso, o empréstimo de voz, a autodelação e, conseqüentemente, o atestado de ficcionalidade da obra, e a perspectiva escolhida para ser realizada a narração. Todos esses pontos andam juntos nos dois romances, fazendo com que obras aparentemente tão diferentes tenham tanto em comum. Finalizando o estudo sobre o narrador, citamos Walter Benjamin, para falar de maneira geral sobre o seu trabalho:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (1994, p.221, itálico no original).

É assim, pois, que são os narradores dos romances escolhidos para o presente estudo. Podemos dizer que os pontos analisados e as justificativas a que chegamos são características do próprio Saramago, dono destes narradores. Considerando o trecho de Benjamin, encerramos esta parte do trabalho, passando agora à análise da cegueira e suas manifestações.

3.2 As cegueiras memoriais

Passando à segunda e última parte deste capítulo, procuraremos realizar um estudo aprofundado sobre as cegueiras encontradas nos dois romances, *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*. Essa análise se justifica por conta da alegoria que contorna sua narração, como também pela visão mais depurada das características dos protagonistas, tendo como base tanto as considerações sobre a história como sobre o narrador, que realizamos até o momento. De maneira a acompanhar a sequência das narrativas, a partir do conhecimento sobre as aplicações históricas e alegóricas que

envolvem os romances, bem como sobre os seus narradores e enredos, elencaremos os tipos de cegueira que se manifestam nestas duas obras, partindo do trecho abaixo:

A cegueira tanto pode ser estar cego e não saber – cegueira moral, ética, política, enfim, cegueira como metáfora do desconhecimento ou da alienação – como ser lançado no branco desumanizador, que é, contudo, o estranhamento necessário para distanciar os homens da rotina e obrigá-los a observar de um modo novo o que parecia aceito como natural. (SILVA, 1999, p.289).

Até o momento, nos dois romances a que nos propusemos analisar, *Memorial e Ensaio*, já realizamos alguns apontamentos sobre a cegueira neles atuante, a partir do enfoque que demos em determinados temas. O que objetivamos, agora, mais a título de complementação desta análise, é explorar as duas obras pensando nos variados tipos de cegueira nelas presentes, a partir da ilustração do trecho acima citado, em que pensaremos na explanação da cegueira moral, ética, política, alienada, bem como a histórica e pessoal, que aqui já foram levantadas.

“Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir...” (BENJAMIN, 1994, p.205). E é assim, pois, que se inicia nosso primeiro romance de análise. *Memorial do convento* situa-se no século XVIII, reinado de D. João V, e tem como espaço, na maior parte da narrativa, as terras de Lisboa e Mafra, em Portugal. O enredo se inicia com uma cena de sexo entre o rei e a rainha, interrompida por longas descrições do narrador, no intuito de ridicularizar todo o processo, abundante de empregados, desse “ritual” sexual. Antes ainda da realização da cena, o rei é visitado pelo bispo D. Nuno da Cunha e o frei António de S. José, trazendo-lhe uma mensagem “divina”, de que se o rei “promettesse levantar um convento na vila de Mafra, Deus lhe daria sucessão”, e “vossa majestade terá filhos se quiser”. (SARAMAGO, 1988, p.14). O rei consente, e a promessa está feita. No entanto, o que viria a ser um milagre divino, não era senão um trato entre a rainha e o frei, visto que ela já sabia que estava grávida, mas concordou em não dizê-lo ao rei até o momento oportuno.

Já neste início de romance, encontra-se uma manifestação da cegueira. Podemos supor que se trate de uma cegueira alienada no que diz respeito à crença religiosa, visto que a narrativa se passa no século XVIII, tempo em que a religião exercia grande poder sobre o pensamento das camadas populares. El-rei é, sim, enganado pela sua fé como

cristão, acreditando, pela “má fé” do bispo e do frei, que Deus se pronunciou através destes representantes da Igreja, propondo uma espécie de acordo.

Tendo o romance duas histórias, a narrativa intercala os seus desenvolvimentos, de modo que, depois de ter discorrido sobre o rei, seus espaços e projetos, o narrador se volta à história de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, que fora defender o país na guerra, e acabou por perder a mão esquerda em uma das batalhas. Em Évora, sobrevivendo de esmolas, depois de ser mandado embora do exército, mandou fazer um gancho e um espigão para usar no lugar da mão, e assim foi vivendo no caminho até Lisboa, onde, na realização de uma procissão, conhece Blimunda, moça que lá está por sua mãe ter sido condenada à degredação, por ouvir vozes do céu, e acusarem-na, por conta disso, de feiticeira. Blimunda, então, aproxima-se de Baltasar e estes começam a viver juntos, como casados. Blimunda, como sua mãe, também possui poderes sobrenaturais, não escuta vozes, mas consegue enxergar as pessoas por dentro, nas suas entranhas.

No caso de Blimunda, há uma cegueira às avessas. Ela vê mais do que qualquer personagem pode ver, pois enxerga as pessoas por dentro, mas isso só acontece quando está em jejum; do contrário, ela própria considera-se cega. Ou seja, quando come, enxerga tanto quanto qualquer pessoa, e possui a visão limitada como todos. Podemos concluir, então, que esta cegueira é um “mal” que atinge a todos, na intensidade de olhar, e Blimunda, singular, é que não é cega, quando está em jejum.

As duas histórias, a oficial, de El-rei, e a da construção da passarola, vão caminhando juntas, mas podemos dizer que há como se fosse um nível hierárquico de importância entre elas. A história de D. João V, voltada para o seu lado pessoal, sobre sua família, esposa e filhos, é ofuscada pela história de Baltasar e Blimunda, que tem como foco a passarola inventada pelo padre Bartolomeu. O casal se conheceu, como sabemos, na degredação de Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda. A partir de então, mantêm uma perfeita relação amorosa, e passam a viver como marido e mulher. Firmando amizade com o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, este os propõe que o ajude na construção de uma passarola. Tal invento tem a aprovação de El-rei, que deposita no padre grande confiança, na esperança de que Portugal, com esta invenção, possa voltar ao topo do mundo, como na época do descobrimento. No entanto, deve ser construído às escondidas, visto que a Inquisição poderia surpreendê-los. E assim o fazem. Baltasar ajuda na parte braçal, montando a barca, e Blimunda, através dos seus

poderes, circula entre as pessoas, recolhendo as vontades que se desprendem delas a todo momento, as quais funcionarão como o combustível da passarola.

Sobre essa peculiaridade de Blimunda, depois de sabido que a “nuvem cinza” presente dentro das pessoas se tratava das “vontades” que estas carregavam, há um momento da narrativa que merece ser descrito com mais pormenor. Diz respeito à Igreja e, conseqüentemente, a uma reflexão sobre o que ela nos representa. Ao olhar para dentro da hóstia na tentativa de visualizar o corpo de Cristo, “Blimunda disse, Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurrecto em glória, e vi uma nuvem fechada, Não penses mais no que viste, Penso, como não hei-de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião, afinal.” (SARAMAGO, 1988, p.129).

Esta cena nos remete a uma reflexão sobre o quão cegos podemos ser no que diz respeito à religião. Quem a inventou? O homem. No romance, há diversos momentos em que a veracidade de Deus é questionada, mas com esse trecho fica evidente a surpresa da personagem ao se deparar com uma nuvem fechada no lugar do corpo de Cristo. Podemos considerar que, nas entrelinhas, o discurso caminha para o sentido de que nossa fé é nossa força interior, nossa crença em Deus é a crença em nós mesmos, e o poder que atribuímos a Deus, é, na verdade, nosso poder e capacidade. A cegueira atua, nesta cena, de maneira a possibilitar a reflexão do leitor para essa questão dogmática, até então inquestionável pelo homem, e sua “inferioridade” perante a Igreja. Saramago não concede a explicação de por que existe uma nuvem fechada, igual a que existe nos seres humanos, dentro da hóstia. O que ele faz é lançar a ideia, o questionamento, para que “pensemos com nossos próprios olhos”.

Voltando ao enredo, o clímax da narrativa acontece com o vô da passarola, depois de construída por Baltasar e recolhidas as duas mil vontades por Blimunda:

A máquina estremeceu, oscilou como se procurasse um equilíbrio subitamente perdido, ouviu-se um rangido geral, eram as lamelas de ferro, os vimes entrançados, e de repente, como se a aspirasse um vórtice luminoso, girou duas vezes sobre si própria enquanto subia, mal ultrapassara ainda a altura das paredes, até que, firme, novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gaivota, lançou-se em flecha, céu acima. (SARAMAGO, 1988, p.196).

Este vô, como já dito em outros momentos deste estudo, o vô das vontades humanas, a força que essas vontades, unidas, são capazes de realizar. Sobre o narrador, Benjamin diz que este “(...) é a imagem da experiência coletiva, para a qual mesmo o

mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.” (BENJAMIN, 1994, p.215). Podemos transferir o trecho sobre o narrador para a significação da passarola em *Memorial*. A experiência coletiva pode ser representada pelo seu vôo, e como o combustível da passarola é composto das vontades humanas, esta experiência é, antes de qualquer coisa, individual. Fazendo um parêntese no desenvolvimento do enredo e pensando mais a fundo na questão da representação do coletivo e individual, citamos, novamente, Benjamin:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (1994, p.201).

Se o romance é o indivíduo isolado, como pensar no discurso de Saramago como função coletiva? A resposta, pensamos nós, está na própria representação da passarola, em que a soma de todos os individuais forma o coletivo. Da mesma maneira, a realização do coletivo, com o vôo da passarola, atinge o individual, na realização pessoal gerada pelo feito coletivo.

Na sequência do enredo, ao discorrer sobre as figuras que na terra ficaram, o narrador dá continuidade à pequena reflexão por nós comentada quando citamos o episódio da hóstia e sua nuvem fechada.

Devagar, a terra aproxima-se, Lisboa distingue-se melhor, o retângulo torto do Terreiro do Paço, o labirinto das ruas e travessas, o friso das varandas onde o padre morava, e onde agora estão entrando os familiares do Santo Ofício para o prenderem, tarde piaram, gente tão escrupulosa dos interesses do céu e não se lembram de olhar para cima, é certo que, a tal altura, a máquina é um pontinho no azul, como levantariam os olhos se estão aterrados diante de uma Bíblia rasgada na altura do Pentateuco, de um Alcorão feito em pedaços indecifráveis, (...) é bem verdade que Deus escolhe os seus favoritos, doidos, defeituosos, excessivos, mas não familiares do Santo Ofício (SARAMAGO, 1988, p.197-98).

A cegueira presente aqui pode ser representada pelo quadro de Klee, citado nas palavras de Benjamin, quando este se refere a um anjo estático olhando para o passado. O passado, nesta cena, pode ser transferido para religião, que, em meio aos seus dogmas, consegue alienar muitas e muitas pessoas, impedindo-as de realizarem um pensamento mais crítico sobre ela e seus vigores, e de olharem com seus próprios olhos

algo externo a ela. Também, com este trecho, apenas em título de evidência, mais uma vez nos deparamos com o narrador tecendo comentários a respeito das suas preferências, e aqui, das preferências de Deus.

Sendo o vôo da passarola a representação das vontades humanas, a valorização de todos os anônimos, libertação dos oprimidos pela história, podemos dizer que existe, também, a representação do oposto desta vontade. Como o romance possui duas histórias, “a construção do convento significa a imposição da vontade do rei, explorando e oprimindo levadas e levadas de trabalhadores, que assim anulam a sua vontade (...)” (FILHO, 1999, p.176). Ou seja, “só a vontade de El-rei prevalece, o resto é nada.” (SARAMAGO, 1988, p.177).

Voltando ao enredo, depois do vôo da passarola, esta foi pousar no Monte Junto. Dormiram por lá os três viajantes, mas no dia seguinte a essa realização universal, não se vê mais o padre Bartolomeu. Daí por diante o vôo é deixado de lado; por vezes no monte retornam Baltasar e Blimunda, para conservarem, e ao mesmo tempo camuflarem a passarola, temendo a descoberta da Inquisição. Baltasar já estava a trabalhar na construção do convento de Mafra, aquele prometido por El-rei sob a astúcia do bispo e do frei, quando lhe é contado que “o padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo, que é em Espanha, para onde tinha fugido, dizem que louco.” (SARAMAGO, 1988, p.224).

Depois disto, ocorre o esmagamento da pedra de Pêro Pinheiro no trabalhador, do qual já temos ciência, e também as histórias contadas pelo colega de Baltasar, Manuel Milho. Um fato que podemos inserir nesta história é o casamento de Maria Bárbara, a filha de El-rei, que já tem dezessete anos, e quem a espera é o príncipe Fernando, da Espanha. Sabemos também que a trajetória da família real até o local de realização da cerimônia é vista sob a perspectiva de João Elvas, amigo de Baltasar. O que é relevante, considerando toda a “riqueza” nas descrições da nobreza, é que a cena é vista por alguém pertencente à classe pobre. Mas o ponto a que queremos chegar é a conversa da rainha D. Maria Ana com a sua filha, antes de ela se casar:

Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles nem nos dizem que vão ter muito cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa pela cabeça, põem-se a rosnar, a rosnar, como uns dogues, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins, ou então ficam em pouco, e às vezes sucede, e nesse caso não devemos rir-nos deles, não há nada que mais os

ofenda, o melhor é fingir que não demos por nada, porque se não for na primeira noite, é na segunda, ou na terceira, do sofrimento ninguém nos livra, e agora vou mandar chamar o senhor Scarlatti para nos distrair dos horrores desta vida, a música é uma grande consolação, minha filha, a oração também, acho que tudo é música, se não é oração tudo. (SARAMAGO, 1988, p.307).

Até então, na narrativa, a rainha nunca havia se pronunciado desta forma. O que se vê é um desabafo do que sentiu. Além disso, há a referência a Domenico Scarlatti, músico amigo do padre Bartolomeu – inclusive fora ele quem deu a Baltasar e Blimunda a notícia de sua morte - e que, quando Blimunda se fez doente, tocava sua música para ela até que esta melhorasse. Tanto na classe nobre quanto para Blimunda, pertencente à classe pobre, o músico e, por consequência, a música são aceitos, admirados, e considerados poderosos para a cura da alma.

Sobre o desfecho da passarola, com a morte do padre Bartolomeu, Baltasar vai até o Monte Junto para ver como a barca se encontra, se já tomada pelos bichos ou estragada pelo tempo.

La distraído, não reparou onde punha os pés, de repente duas tábuas cederam, rebentaram, afundaram-se. Esbracejou violentamente para se amparar, evitar a queda, o gancho do braço foi enfiar-se na argola que servia para afastar as velas, e, de golpe, suspenso em todo o seu peso, Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com o estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, despedaçou, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu. (SARAMAGO, 1988, p.335).

Blimunda, então, depois da longa espera pelo retorno de Baltasar, foi ao Monte para encontrá-lo. Lá chegando, não viu a passarola, só encontrou o gancho de Baltasar. Sabia, pois, que a barca o levava para algum lugar. Decidiu procurá-lo, e assim o fez durante nove anos. Nesse tempo aconteceu o episódio já discutido sobre o frade que tentou estuprá-la, e também a inauguração do convento de Mafra, em 22 de outubro de 1730.

Sobre o episódio com o frade, podemos dizer se tratar de outra manifestação da cegueira: a moral e ética. Um representante de Deus agindo de má fé, ao aconselhar aquela mulher que buscava pelo marido a refugiar-se nas ruínas de um convento para passar a noite, e quando esta chega, lá está o frade, a espera da moça para saciar a carne. É uma cegueira moral e ética, contra todos os padrões de conduta, tanto por tentar estuprá-la, como por ser, o estuprador, um frade.

Voltando ao enredo, Blimunda buscou durante muitos anos por Baltasar. Até que

Encontrou-o. Seis vezes passara por Lisboa, esta era a sétima. (...) São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem, Naquele extremo arte um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (SARAMAGO, 1988, p.356-7).

É assim que *Memorial do convento* termina. Na sétima vez que passa por Lisboa, Blimunda encontra o Sete-Sóis, e recolhe sua última vontade, que a ela pertencia. Baltasar e Blimunda representam, neste romance, personagens anônimos, não pertencentes à classe que teve direito à história encontrada nos registros. No entanto, na narrativa, a antiga casa de Blimunda se encontra ao lado do castelo, inclusive faz da muralha deste parede da sua morada. Baltasar trabalhou na construção do convento, guiando os carros de mão com o seu gancho. O casal era corpo e alma, um ao outro pertenceram e, em toda sua perfeição talhada no romance, foram complexamente desenvolvidos por Saramago. “Talvez porque se vejam mais novos do que são, pobres cegos, ou porventura serão estes os únicos seres humanos que como são se vêem, é esse o modo mais difícil de ver, agora que eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos.” (SARAMAGO, 1988, p.326). E por mais desfavorecidos que fossem, de cegueira não sofriam.

3.3 Ensaio das cegueiras

Da mesma maneira como foi realizado com *Memorial*, será com *Ensaio*. Daremos cadência aos acontecimentos, acompanhando a sequência da narrativa, para discutir pontos importantes do enredo, e também e principalmente, para expor as manifestações da cegueira que julgamos relevantes. *Ensaio sobre a cegueira*, diferentemente de *Memorial*, não possui duas histórias, e sim dois mundos, como já visto. O mundo comum, e o mundo interior, que é representado pelo manicômio. A narrativa começa no mundo comum, quando, dentro do seu carro, parado no semáforo, o motorista cega subitamente.

(...) como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto. (...) Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (SARAMAGO, 1995, p. 15-16).

Já no momento em que cega, podemos perceber uma profunda reflexão e consciência do que sabemos da cegueira. Enquanto vemos, é difícil pararmos para pensar em quanto nossos olhos são importantes, e o que faríamos se não enxergássemos.

Sem possíveis explicações, com a ajuda da mulher, depois de ter sido levado para casa por um “bom samaritano” (SARAMAGO, 1995, p.15), que ao deixá-lo lhe roubou o carro, o cego foi até um médico oftalmologista para ser examinado e, se possível, conseguir a cura para esta cegueira repentina. O médico não conseguiu encontrar explicações, quando voltou para casa comentou com sua mulher o ocorrido. Jantou, e um pouco antes de se deitar, quando sua mulher já estava dormindo, cegou.

Neste ponto, ao comentar sobre o “bom samaritano”, há a manifestação da cegueira ética. Que tipo de homem roubaria um carro? Mas que tipo de homem roubaria o carro de um homem que acabou de ficar cego? Ao longo da narrativa, esta ação ganha uma pequena repercussão, mas o narrador toma partido, e afirma que mesmo entre ladrões não são raros os bons corações. Diz que o ladrão fez o que fez porque precisava fazer, e que acima dele havia alguém que faturava com isso, sendo o ladrão um simples e reles “funcionário”.

Pensando reflexivamente sobre uma possível explicação para essa cegueira repentina, podemos citar o trecho de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, que propõe uma aproximação entre a cegueira vivida pelos personagens de *Ensaio* com os seres humanos presos na caverna citada por Platão:

Esses homens, cegos que se ignoram, são, de outro modo, como aqueles prisioneiros da caverna [de Platão] que não suspeitam que vivem na sombra. Estes, na caverna, ignoram o dia e a verdade, aqueles, na vida, limitam-se a olhar sem ver, os seres, as relações humanas, a linguagem. Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira. (SILVA, 1999, p.289).

Antes de continuarmos discutindo as questões do enredo, é relevante que, a partir de agora, sigamos acompanhando-o pensando na cegueira tal como foi explanada

com o trecho de Silva, em que concebemos este romance como um “texto que ensina a como ver – ou seja, a não ser cego.” (SILVA, 1999, p.293).

A cegueira, rapidamente, se proliferou. O governo, assustado com a epidemia, opta pela decisão de transportar todos os contaminados para um manicômio em desuso. O fato de ser um manicômio pode aproximar a relação dos cegos com loucos. Por diversas vezes, no romance, os cegos são assim chamados, ou referenciados, mas qual a razão desta aproximação? A cegueira, como se viu com a explicação do primeiro cego logo acima, é branca, um verdadeiro mar de leite. O branco pode ser, então, relacionado à luz. E a luz pode, também, remeter à lucidez. Lucidez e loucura, um contraste muito discutido, mas, ao mesmo tempo, mascarado em *Ensaio sobre a cegueira*. Essa discussão se dá indiretamente, representada através dos personagens em suas ações. Pensamos, no entanto, que seria mais relevante trabalharmos esta questão na medida em que desenvolvemos o enredo, pois, como dito, essa discussão entre lucidez e loucura se dá a partir das ações dos personagens, com o passar dos dias dentro do manicômio.

Continuando a explanação, a mulher do médico, ao saber que o marido seria encaminhado para o manicômio, e sem saber quanto tempo ficaria sem vê-lo, finge cegar para poder acompanhá-lo. Esta atitude já revela o caráter da mulher. Em outros casos do romance, alguns dos personagens, ao perceberem que seus familiares seriam levados ao manicômio, se esconderam. No caso da mulher do médico, mesmo sem estar cega, ficou ao lado do marido, esquecendo-se de si mesma, deixando o egoísmo de lado.

No manicômio, a situação se torna desumana. O governo, que se dizia preocupado, apenas mandava comida (quase sempre em menor quantidade que o número de cegos), sendo que questões de higiene e primeiros socorros eram deixadas de lado. Inclusive, já nos primeiros dias da quarentena, o ladrão que roubou o carro daquele primeiro cego foi ferido pelo salto da rapariga dos óculos escuros, quando ele tentou apalpar-lhe os seios. Com esperança de que os soldados se sensibilizassem com a sua situação, tentou chegar até eles para pedir ajuda, mas no momento em que o viram, foi fuzilado. Aqui, mais um exemplo de cegueira: a do medo. O medo do desconhecido, do diferente. Os soldados reagiram por conta do medo que os cegou, o medo de ficar cego. “O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos.” (SARAMAGO, 1995, p.131).

Lembremo-nos de que as ações são a nós contadas por meio do narrador, mas que este faz seu trabalho a partir dos olhos da mulher do médico, que é a única personagem que vê em meio à multidão de cegos “internados” no manicômio.

Em meio à cegueira geral só a mulher do médico continua a ver. Ora, sem minimizar a estratégia de manter o acesso à descrição tradicional, que só os olhos de um personagem justificariam – a menos que o narrador optasse por uma intervenção abusiva -, a mulher não cega está paradoxalmente a apontar que o último elo, afinal, não se perdeu, como também a acenar para mais um absurdo – a incoerência do contágio – ou talvez para comprovar um outro: que o contágio era tão-somente a conclusão apriorística a que o medo conduzia os homens e o poder. (SILVA, 1999, p.293)

No decorrer da narrativa, o que mais aparece é a descrição das cenas do cotidiano, estas retratadas com foco na podridão que se alastrava pelas paredes do manicômio. Talvez, considerando o trecho de Silva, houvesse a necessidade de alguém ficar sem cegar para poder descrever o que acontece dentro do manicômio. Talvez, também, a mulher do médico não teve medo de se contagiar, o que evitou o próprio contágio, que poderia ocorrer através do medo. Mas talvez, ainda, esta personagem não “tenha precisado” cegar para começar a ver. Voltando à discussão sobre lucidez e loucura, quem sabe não é esta mulher a representação da lucidez em meio a estes cegos em suas loucuras? Ela é a razão condutora das boas ações dentro do manicômio. É ela quem vê e possibilita ao narrador que nos conte a história, ela é desprovida de preconceitos, do medo do estranho e do desconhecido, consegue enxergar nas pessoas seu senso de humanidade, além de não fazer julgamentos sobre as ações de outrem. Ademais, consegue adaptar-se facilmente a essa nova organização que está por se formar, representando o bom senso e o único elo que restou daquela antiga sociedade.

Dando sequência ao enredo, quando uma nova leva de cegos é trazida ao manicômio, a organização que estava sendo formada é questionada. As camaratas se completam e, por consequência, se dividem. É quando chega o velho da venda preta, contando notícias do mundo exterior, e também o “rei” dos cegos malvados. Nesse momento se inicia um conflito entre as camaratas, na briga pela comida. Um dos cegos da camarata dos malvados tem uma arma, e carrega consigo o poder da decisão de como as coisas devem ser. Sendo assim, em um primeiro momento, o preço pela comida são todas as jóias ou objetos de valor que os outros cegos têm. Depois, quando não há mais o que recolher, a comida é paga com mulheres.

A mulher do médico encontrava-se junto ao catre para onde tinha sido levada, estava de pé, com as mãos convulsas apertando os ferros da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga dos óculos escuros, como desceu as calças e, guiando-se com os dedos, apontou o sexo ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncões, as obscenidades, a rapariga dos óculos escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direcção da outra mulher, ele nem deu pelo que estava a acontecer, o cheiro do vómito só se nota quando o ar e o resto não cheiram o mesmo, enfim o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espeques, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara. (SARAMAGO, 1995, p.176-77).

Com esse trecho podemos ver a situação em que se encontravam os cegos do manicômio. Ademais, alguns dos personagens, depois de cegarem, dão a entender que se tornaram ainda mais cegos. Suas naturezas evidenciaram uns olhos virados para si mesmos, sem preocupação e respeito algum por outrem. Depois disso, uma das mulheres que satisfiz os homens da camarata dos malvados não resistiu às pancadas, tanto físicas como psicológicas, e morreu. A mulher do médico se viu em uma encruzilhada. Sentiu-se obrigada a fazer algo para que as coisas tomassem outro rumo. Com a posse de uma tesoura, matou o cego da pistola, matou o representante do poder da terceira camarata. A partir daí, uma cega coloca fogo na camarata dos malvados, e os cegos tentam sair do manicômio. A surpresa é que não há mais soldados supervisionando-os: “o portão está aberto, de par em par, os loucos saem.” (SARAMAGO, 1995, p.210). Logo, a constatação de que o mundo cegou. “Toda a gente está cega, Toda a gente, a cidade toda, o país, Se alguém ainda vê, não o diz, cala-se.” (SARAMAGO, 1995, p.215).

Quando levantamos a hipótese de que a mulher do médico é representante da lucidez, o fazemos associando os cegos a loucos. Uma explicação para a relação entre lucidez e loucura se dá por conta do tipo de cegueira que os contagiou: branca. Essa cegueira, que para os cegos “não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (SARAMAGO, 1995, p.94), representa a luz. Uma luz tão branca, tão luminosa, que cegava. Os cegos, ao contraírem a cegueira branca, na verdade, tornaram-se lúcidos, mas como a brancura era tamanha, ainda não estavam preparados (adaptados) para enxergar. Eram cegos antes de cegar, mas com a lucidez que os contagiou, precisaram de certo tempo para adaptar-se a ver em meio à brancura da lucidez. Até conseguirem ver, não eram, pois, lúcidos, sendo, então, loucos.

É como se estes (...) cegos/loucos mantivessem uma visão independente daquela oferecida pelos olhos em boas condições de saúde, o poder de crítica do também chamado mundo normal, do homem que se embriagou com o que a razão lhe permitiu atingir e esqueceu seu relativismo, seus limites, passando a absolutizá-la, a endeusá-la e a endeusar-se. (RIBEIRO, 2000, p. 159).

Como já discutido, o manicômio, que ficava no centro desse espaço que chamamos de cidade comum, de certa forma contaminou, proliferou, alastrou tudo o que ao seu redor se passava. Nesse outro mundo, a mulher do médico e seu grupo (médico, velho da venda preta, rapariga dos óculos escuros, menino estrábico, o primeiro cego e a mulher do primeiro cego) saem em busca da nova adaptação, vistas as condições do espaço em que se encontram. Inicia-se, então, uma outra jornada, a caminho da casa do médico, mas com visitas à casa da rapariga dos óculos escuros e do primeiro cego.

Quando, por fim, chegaram à casa do médico, ficaram, inicialmente, com medo de outro grupo de cegos terem lá entrado em busca de poso e comida, deram sorte, por lá não passara ninguém. Trocando as roupas, comendo os enlatados, brindando com água, esse grupo de cegos poderia, sim, estar feliz. Mesmo a cegueira branca que os consumia não impediu, naquele momento, de se sentirem bem, de estarem contentes pela casa, roupas e comida, e de perceberem que a vida é muito mais do que olhar, é enxergar por dentro, sentir, perceber e se preocupar com o outro.

(...) não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjecção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjecção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios (...). (SARAMAGO, 1995, p.262).

Essa primeira noite na casa da mulher do médico foi deveras serena e reflexiva. Todos os cegos puderam expressar as mudanças que aconteceram dentro de cada um, a partir da aquisição da cegueira e da estadia no manicômio. Além disso, comentaram a respeito da criação de uma nova organização, que era necessária.

(...) essa desordem, tão típica da contemporaneidade, parece reestruturar-se por uma certa proposta – não nostálgica, mas ainda utópica – de uma nova ordem que dê sentido ao homem, de uma ética que é preciso recriar para não sucumbir, enfim, de um descentramento que, afinal, por doloroso e violento

que seja, não abole a ideia do centro, não mais pela presença autoritária da voz do narrador – condutor ideológico da alegoria da cegueira -, mas pela continuada existência de um olhar feminino que não cessa de ver. (SILVA, 1999, p.290).

Já nas páginas finais do livro, o primeiro cego voltou a ver. A esperança, então, se refez no peito de cada um dos cegos:

(...) de repente o interior das pálpebras se lhe tornou escuro, Adormeci, pensou, mas não, não tinha adormecido, continuava a ouvir a voz da mulher do médico, o rapazinho estrábico tossiu, então entrou-lhe na alma um grande medo, acreditou que tinha passado de uma cegueira a outra, que tendo vivido na cegueira da luz iria viver agora na cegueira da treva, o pavor fê-lo gemer. (...) abriu os olhos e viu. Viu e gritou, Vejo. O primeiro grito ainda foi o da incredulidade, mas com o segundo, e o terceiro, e quantos mais, foi crescendo a evidência, Vejo, vejo, abraçou-se à mulher como louco, depois correu para a mulher do médico e abraçou-a também (...) até me parece que vejo ainda melhor do que via (...) (SARAMAGO, 1995, p.306-7).

Nesse momento, quando já se ouviam os gritos de outros cegos pelas ruas, “foi tão intensa sua [da mulher do médico] impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas.” (SARAMAGO, 1995, p.307). A rapariga e o médico logo recuperam a visão, e a mulher do médico vai até a varanda, olha para cima, vê um clarão, pensa ter cegado, volta os olhos para baixo, estava enganada. Continuava a ver.

Tentamos, ao longo deste capítulo, apresentar as cegueiras encontradas nos romances *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*. Optamos por discuti-las sequencialmente, acompanhando os principais acontecimentos das duas narrativas, de modo que o próprio desenvolvimento da história, apresentado de maneira linear, pudesse facilitar a compreensão desta discussão.

A partir de então, com base em todas as discussões realizadas até o momento, passaremos a outro patamar de análise, em que serão vistas as questões do poder e o papel das mulheres nestas duas obras, além de pensar a respeito da possibilidade de a temática da cegueira e o modo como são trabalhadas suas manifestações serem uma espécie de identidade do seu autor, José Saramago.

4. O poder, as mulheres e a cegueira

Vimos, no segundo capítulo deste trabalho, algumas considerações sobre o romance histórico aplicadas em *Memorial do Convento*, e uma pequena abordagem sobre o romance de parábola, direcionada a *Ensaio sobre a cegueira*. Tais temas, no entanto, serviram como sustentação para outra discussão, esta que se baseia no estudo das metáforas da cegueira, encontradas por meio destes pontos iniciais. No terceiro capítulo, o estudo voltou-se para o interior dos dois romances, e o foco se deu no narrador e na análise de algumas cegueiras específicas, encontradas a partir dos personagens. Neste quarto e último capítulo, veremos o modo como o poder é trabalhado nas duas obras de José Saramago, assim como a sua relação com as protagonistas dos romances, que, por sua vez, são mulheres. Por fim, haverá uma discussão sobre a possibilidade de a cegueira, de maneira geral, ser uma das identidades de José Saramago, devido ao fato de ele sempre trabalhá-la em suas obras, ademais de afirmar que a figura do narrador não existe, sendo ele próprio, o autor, quem narra os romances.

4.1 Aos olhos do poder

Para falar sobre o poder, pensamos que seria válido utilizar os estudos de Michel Foucault que, em *Microfísica do poder*, desenvolve uma série de hipóteses, como ele mesmo denomina, sobre estas relações. Algumas destas hipóteses nos auxiliarão para o desenvolvimento da análise sobre as relações de poder que ocorrem em *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*.

O poder não é substancialmente identificado com um indivíduo que o possuiria ou que o exerceria devido a seu nascimento; ele torna-se uma maquinaria de que ninguém é titular. Logicamente, nesta máquina ninguém ocupa o mesmo lugar; alguns lugares são preponderantes e permitem produzir efeitos de supremacia. De modo que eles podem assegurar uma dominação de classe, na medida em que dissociam o poder do domínio individual. (FOUCAULT, 1979, p.219).

O estudo sobre as relações de poder, nos romances que analisamos, carrega consigo uma estreita relação com o fato de Saramago “simpatizar” com as classes de menor posição social, bem como, em consequência, de atacar a classe nobre, no que diz respeito à História. O que a historiografia registra, de maneira geral e tradicional, como sabemos, é fruto de um ponto de vista. E este ponto de vista, muitas vezes, é feito de “cima”, somente a partir dos nobres, da elite. Tendo como exemplo o romance *Memorial do convento*, na historiografia, o registro sobre a construção do convento de Mafra não lembra os nomes dos trabalhadores que o levantaram. Para Foucault, “Todo o poder, seja ele de cima para baixo ou de baixo para cima, e qualquer que seja o nível em que é analisado, ele é efetivamente representado, de maneira mais ou menos constante nas sociedades ocidentais, sob uma forma negativa, isto é, sob uma forma jurídica.” (1979, p.250). Saramago, no intuito de recompensar, por assim dizer, os esquecidos na história oficial, os torna protagonistas em seu romance; valoriza os que na história foram desvalorizados, e critica os que na história ganharam alto posto.

O que acontece, portanto, é uma transferência de poder. Na historiografia, o poder está nas mãos dos nobres, e já nos romances de Saramago, na mão das camadas populares pertencentes às classes sociais menos favorecidas. Um ponto importante a ser lembrado é que, nas ficções que nos propusemos a analisar, a distinção entre as classes não é feita a partir apenas de uma classificação social. Tal afirmação pode parecer redundante, mas não o é se considerarmos que o que Saramago critica é, em verdade, a posição de nobre, e não a pessoa que se esconde atrás deste título ou classe. Por consequência, este autor valoriza as pessoas, nas suas essências, que pertencem à classe pobre, não por serem pobres, mas simplesmente por terem sido esquecidas nos registros historiográficos.

O poder, em *Memorial*, não foge totalmente às mãos de El-rei, mas se divide entre ele e o grupo construtor da passarola: Padre Bartolomeu, Blimunda e Baltasar. No entanto, a história oficial, nesta reconstrução ficcional é deixada em segundo plano, sendo que nós leitores temos mais acesso e maior intimidade com a narrativa da passarola, guiada pelos três personagens acima citados. Nesta, o poder concentra-se em Padre Bartolomeu e Blimunda, sendo que Baltasar apenas executa seu trabalho a partir das orientações do padre. Blimunda, como se sabe, tem um poder que nenhum outro personagem possui, que é o de enxergar as pessoas por dentro, nas suas entranhas, além de, a partir deste dom sobrenatural, conseguir extrair destas mesmas pessoas as suas

vontades, representadas por uma nuvem fechada na altura da boca do estômago. Estas vontades, juntas e em grande número, são o combustível da passarola, que jamais poderia voar não fosse pelo “poder” que lhe cabe, além disso, Blimunda, no final do romance, ao encontrar Baltasar queimando na fogueira, recebe a sua vontade: “E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda.” (SARAMAGO, 1988, p.357). Já o padre Bartolomeu é o encarregado de passar da imaginação à concretização do seu barco voador, ele é o único que tem esse poder. No entanto, quando a passarola, finalmente, voa, ele não sabe o que fazer com isso, fica louco e, tempos depois, morre na Espanha.

Saramago, em suas obras, utiliza em bastante número os ditados populares. Como ele, faremos, então, o uso de um, que cabe perfeitamente neste momento da análise: “Quer conhecer um homem? Dê poder a ele.” É, pois, com o poder, que as pessoas revelam sua essência, seja ela boa ou má. No caso do padre, ele não soube, podemos dizer assim, como agir quando percebeu que, de fato, tinha o poder. Blimunda sempre o teve, mas, quando envolvida na construção da passarola, percebeu nele uma função, mas isso não a tornou uma pessoa pior, nem o padre, apesar de morrer. O poder, portanto, em *Memorial*, serviu para o coletivo. A união do poder da imaginação do padre, somado ao poder sobrenatural da Blimunda, com a execução material de Baltasar. Sozinho, esses poderes não seriam úteis, mas juntos, realizaram um sonho coletivo. Podemos interpretar que, infelizmente, com o fato de uma das pessoas que possuíam o poder ter ido embora, os outros, ou, no caso, o outro poder, para esse sonho coletivo, se tornou inútil.

Em *Ensaio* também podemos perceber a manifestação do poder. Como comentamos sobre a distinção de classes nos romances de Saramago, em que umas são privilegiadas e outras criticadas, nesta narrativa não é diferente. Os personagens são, sim, construídos por pontos de vista diferentes, mas a distinção, neste caso, não é feita a partir da classe social. Os cegos que foram encaminhados para o manicômio revelam, por consequência da cegueira, suas naturezas e, quando têm o domínio do poder, evidenciam seus interiores, sendo eles bons ou maus. É o caso da luta entre as camaratas. Todos os seus integrantes são cegos. Não há, em sendo cego, uma diferença social, pois dentro do manicômio, todos são iguais, de nada valem status, posição social, e/ou formação.

Portanto, a diferença entre bom ou mau não é atribuída a, consecutivamente, quem está cego e quem não está, mas sim, dentre os cegos, à maneira pela qual usufruem do poder. A cegueira proporciona ao ser humano uma volta às suas naturezas, em que os valores e boas maneiras são esquecidos, prevalecendo os instintos para conseguir (sobre)viver da melhor maneira possível. Com a cegueira, os valores e regras do mundo “com olhos” já não valem, mas, em contraponto, “só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são.” (SARAMAGO, 1995, p.128). E estando, pois, as coisas transparentes, as naturezas humanas tomaram frente às máscaras sociais e, para os cegos da terceira camarata, estes instintos revelaram um lado egoísta e a mau.

No entanto, para os cegos da primeira camarata, a transparência serviu para uma valorização do ser humano em essência. Lembrando o ditado popular, “Quer conhecer um homem? Dê poder a ele”, a mulher do médico era quem o possuía, talvez porque era a única que ainda via, já que “na terra de cegos quem tem um olho é rei”. (SARAMAGO, 1995, p.103). No romance, o poder, então, ficou dividido entre a mulher do médico, da primeira camarata, e o cego da pistola, da terceira camarata. Ela representava a razão, o bom senso, e ele representava a natureza egoísta e má do ser humano. Saramago, por mais que muitos o vejam como pessimista, acredita, e muito, no ser humano; o bem, em *Ensaio*, vence o mal, a razão vence a loucura, e a mulher do médico mata o cego da pistola: “A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais.” (SARAMAGO, 1995, p.185). Depois disso houve o incêndio, ocasionado por outra personagem feminina que, ao deitar fogo nas camas usadas como barreira da porta para a terceira camarata, acabou por queimar-se também. “Felizmente, como a história humana tem mostrado, não é raro que uma coisa má traga consigo uma coisa boa...” (SARAMAGO, 1995, p.207), e foi por conta desta atitude que os cegos saíram do manicômio. O poder da razão, provindo das mãos da mulher do médico, a partir de uma ação trágica, a de matar, serviu para que muitos cegos abrissem os olhos e seguissem pelo caminho da lucidez, abandonando a submissão às formas negativas de poder.

No fundo da prática científica existe um discurso que diz: “nem tudo é verdadeiro; mas em todo lugar e a todo momento existe uma verdade a ser dita e a ser vista, uma verdade talvez adormecida, mas que no entanto está somente à espera de nosso olhar para aparecer, à espera de nossa mão para ser desvelada. A nós cabe achar a boa perspectiva, o ângulo correto, os

instrumentos necessários, pois de qualquer maneira ela está presente aqui e em todo lugar”. (FOUCAULT, 1979, p.113).

A verdade a não ser dita, mas ser mostrada, é o que estes dois romances que analisamos propõem. *Memorial* mostra, a partir de uma diferente perspectiva, uma outra possibilidade de se olhar para o passado, considerando o fato de o poder, em parte, ser atribuído à Blimunda, uma personagem que pertence a uma classe, seja na história seja nos dias de hoje, dele destituído. Já em *Ensaio*, a verdade mostrada é a de como enxergamos a nós mesmos, sendo cegos às avessas, já que vemos. O poder, neste romance, aparece dividido entre o bem e o mal, estes evidenciados por conta do retorno às naturezas animais, a partir dos modos em que se encontravam os cegos em quarentena. A verdade mostrada é a da necessidade de mudarmos os valores, maneiras de viver, de ver um ao outro e a si mesmo, e acabarmos com a cegueira provinda dos padrões, das normas, dos conceitos, das alienações.

As verdades mostradas nas duas obras, como discorre Foucault na citação anterior, sempre estiveram ali. Nossa história sempre no passado esteve, o que muda é a maneira como vamos olhar para ela, se a partir da aceitação de um discurso que carrega consigo o poder, ou de nós próprios. E o tempo presente, o ensaio sobre a condição humana, isto está diante de nós. Da mesma forma, é só o modo como olhamos para tal situação, na escolha de seguir o pensamento e as ideologias do poder, ou não. No entanto, Foucault diz que

O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (1979, p.12).

Consideramos, pois, o fato de que a verdade não existe fora do poder. No entanto, o fato de optar por seguir ou não o poder para moldar ou limitar o modo como concebemos nosso passado ou a nossa condição como seres humanos direciona nosso

modo de olhar para tais questões, sejam elas no que dizem respeito à história, ou sobre a nossa condição como seres humanos, visto que

a verdade (...) não é aquilo que é, mas aquilo que se dá: acontecimento. Ela não é encontrada mas sim suscitada: produção em vez de apofântica. Ela não se dá por mediação de instrumentos, mas sim provocada por rituais, atraída por meio de ardis, apanhada segundo ocasiões: estratégia e não método. Desde acontecimento que assim se produz impressionando aquele que o buscava, a relação não é do objeto ao sujeito de conhecimento. É uma relação ambígua, reversível, que luta belicosamente por controle, dominação e vitória: uma relação de poder. (FOUCAULT, 1979, p.114).

Sobre esta relação de poder da qual fala Foucault, de dominação e vitória, podemos pensá-la tendo em vista *Ensaio sobre a cegueira*. Se o poder atuante, o governo, não tivesse tomado a providência de concentrar os cegos em quarentena, internando-os no manicômio, nenhum deles poderia vivenciar a experiência de retorno aos instintos animais, desprovidos de valores e regras que regiam a sociedade em que estavam inseridos, para que houvesse uma mudança interior, uma valorização do ser humano em essência.

Como já comentamos, o fato de os cegos serem transferidos para um manicômio não é simples coincidência. Ao longo do romance, por diversas vezes, eles são comparados a loucos, bem como a mulher do médico pode ser vista como a representante da lucidez. Sobre esta questão da loucura, no que diz respeito às relações de poder, Foucault acredita que

A loucura, vontade perturbada, paixão pervertida, deve aí encontrar uma vontade reta e paixões ortodoxas. Este afrontamento, este choque inevitável, e a bem dizer desejável, produzirão dois efeitos: a vontade doente, que podia muito bem permanecer inatingível pois não é expressa em nenhum delírio, revelará abertamente seu mal pela resistência que opõe à vontade reta do médico; e, por outro lado, a luta que a partir daí se instala, se for bem levada deverá conduzir a vontade reta à vitória, e a vontade perturbada à submissão e à renúncia. Um processo de oposição, de luta e de dominação. “Deve-se aplicar um método perturbador, quebrar o espasmo pelo espasmo... Deve-se subjugar todo o caráter de certos doentes, vencer suas pretensões, domar seus arroubos, quebrar seu orgulho, ao passo que se deve excitar e encorajar os outros”. (1979, p.121).

É, pois, por meio do confinamento, que os cegos descobrem suas essências, até então ocultas para si mesmos. Não fosse por isso, talvez ainda estivessem vivendo nas mesmas circunstâncias e regimentos que viviam antes de cegar. O governo, representante do poder da sociedade antes da epidemia de cegueira, atuou a partir da

“verdade” que seguia. No entanto, ao passo dos dias, quando toda a população foi cegando, não havia regimento do poder externo agindo diretamente no manicômio e, por isso, novas formas de poder foram criadas lá dentro, como já vimos. Ademais, depois de saírem desse espaço quando houve o incêndio, e já nas ruas, foi, pelos próprios personagens, perceptível a preocupação de que fosse composto um novo governo, representante de um novo poder.

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxaço fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a polícia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. Aqui fala-se de organização, disse a mulher do médico ao marido... (SARAMAGO, 1995, p.295-6).

Para concluir, constatamos que, para a formação de novas relações de poder, foi necessária a atuação do poder “antigo”, por assim dizer. Para que fosse possível a transformação dos cegos, em que conseguissem enxergar sem olhos, houve a necessidade de estes se submeterem ao poder que regia sua sociedade. A partir disso, então, foi possível perceber “Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabará por olhar interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo.” (FOUCAULT, 1979, p.218).

O poder, como pudemos notar, é um ponto presente tanto em *Memorial* como em *Ensaio*. O caminho que percorremos neste início de capítulo diz respeito às relações gerais de poder percebidas nos dois romances, entretanto, a partir das considerações feitas até o momento, discutiremos o poder que possuem as protagonistas destas duas narrativas, Blimunda e a mulher do médico.

4.2 As mulheres e suas formas de poder

Como brevemente discutimos, de maneira geral, sobre as relações de poder que ocorrem nos dois romances que nos propusemos a analisar, não podemos deixar de lado o fato de que as suas detentoras são mulheres: Blimunda e a mulher do médico. Cabe-nos, agora, discorrer sobre a função deste poder para o papel feminino. Para iniciar, portanto, esta discussão, inserimos um trecho de uma entrevista feita pelo Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul a José Saramago:

No Ensaio sobre a cegueira o senhor mantém uma saída nos olhos de uma mulher. Depois, quando vem o incêndio, que coloca as pessoas na situação de se verem livres, ele é provocado também por uma mulher cega. A partir dessas escolhas que fez, no livro, como o senhor vê o futuro da humanidade?

Eu não posso dar essa resposta. A resposta só pode ser dada pelas mulheres. Acho que podemos cair na simplificação de dizer que os homens fizeram tudo mal e as mulheres, pobrezinhas, são uns anjos. Mas está claríssimo que o poder foi e ainda é essencialmente masculino. Há três sexos: o masculino, o feminino e o do poder. A questão está em saber se quando as mulheres conquistam o poder vão exercê-lo como mulheres que são, ou segundo este tal de terceiro sexo. O que se viu até hoje é que, quando lá chegam, não se tornam homens. Tornam-se o poder. Portanto, tornam-se iguais aos homens. (...) No caso de *Ensaio sobre a cegueira* ainda é esta minha esperança: a de que a mulher seja capaz de tomar um lugar novo no mundo, de inventar um novo modo de ser e de viver. E cuidado! Se elas não fizerem isso logo, posso perder as minhas ilusões todas, o que seria uma pena. (CARVALHAL, 1999, p.56-7, itálicos no original).

Considerando este excerto da entrevista, podemos dizer, a partir de um trecho de *Ensaio*, que a mulher, para Saramago, é a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam.” (SARAMAGO, 1995, p.241). Em *Memorial*, Blimunda se diferencia dos outros personagens por ter uma visão privilegiada, conseguindo enxergar as pessoas por dentro. Em *Ensaio*, a mulher do médico é a única que continuou a ver, em meio à multidão de cegos.

Se analisarmos o papel destas duas personagens fora da ficção, poderíamos dizer que se tratam de mulheres desfavorecidas pela sociedade, pois Blimunda pertence à classe pobre, e a mulher do médico pode ser vista apenas como “mulher do médico”, não possuindo alguma característica própria que a represente singularmente. No entanto, nos romances, seus papéis não aparecem como inferiores. As narrativas mostram que o fato de Blimunda ser pobre, sem estudo, ter sua mãe degredada, ou de a mulher do médico ter no seu nome uma complementação do marido, servem para unificar suas

relações com os seus respectivos pares, Baltasar e o médico. Cada casal é único, inseparável, como se fosse um personagem só, como se um não existisse, ou não fosse funcional, sem o outro.

Focando-nos nas mulheres, com um acontecimento chave, que é a construção da passarola e a epidemia de cegueira, estas duas personagens ganham uma importância que nunca imaginariam ter. Blimunda, traduzindo a metáfora do recolhimento das vontades, é quem une o sonho de todas as pessoas, e os coloca em matéria de ação. A mulher do médico é a representante da lucidez, sendo, portanto, a responsável pelos olhos dos cegos, é ela quem os guia.

Para finalizar, depois de todo o desenvolvimento das suas respectivas narrativas, os romances se encerram com cenas que estas mulheres protagonizam. Em *Memorial*, a história acaba com Blimunda recebendo a vontade de Baltasar. Em *Ensaio*, a mulher do médico, por um momento, acha que cegou. Por estes motivos, sem nos esquecermos do relevante trecho da entrevista de Saramago, vamos desenvolver uma análise que tem por objetivo a discussão do poder nas mãos de tais mulheres.

O primeiro ponto que vamos desenvolver provém da afirmação de Saramago na entrevista citada. Dizendo acreditar na esperança “de que a mulher seja capaz de tomar um lugar novo no mundo, de inventar um novo modo de ser e de viver”, podemos perceber que os dois romances em questão finalizam suas histórias em situações inacabadas, como se não houvesse, de fato, um final, e sim um novo começo. Blimunda, depois de encontrar Baltasar sendo queimado e recolher sua vontade, o que fará? Não há mais passarolas a construir, sua mãe foi degredada, seu amigo padre morreu e o músico Domenico Scarlatti foi embora para a Espanha acompanhar a princesa Maria Bárbara. Como sua vida será a partir de então? É o mesmo caso, a mesma dúvida, que se tem em *Ensaio*. A mulher do médico assumiu um posto de responsabilidade muito grande no desenvolver do romance. Agora que as coisas estavam voltando ao normal, qual seria sua função? Iria voltar à submissão inicial, escondendo-se atrás da posição do marido?

Parece-nos que Saramago não pôde responder a estas questões, pois isso era trabalho de tais personagens. Ao longo das histórias foi dada a estas mulheres uma relevância singular, de maneira que seria impossível a passarola voar se não fosse por Blimunda, como também os cegos do manicômio se manterem vivos e unidos se não fosse pela mulher do médico. O que Saramago fez foi colocar estas duas mulheres em patamares altos, e deixar que elas se sustentassem por si próprias. Agora que não há

mais passarola nem Baltasar, e agora que os cegos voltaram a ver, quais seriam, pois, as funções e posições destas mulheres nas suas sociedades? Nem nós, leitores, podemos responder. Não há ficção que nos relate. O que fica, depois de lermos os romances, é, de fato, um mistura de medo e esperança nas duas personagens. Medo de voltarem à posição inicial, por não conseguirem se manter com o poder que lhes foi atribuído por Saramago, e esperança de que se mantenham na posição em que terminaram no romance, mas, lembrando do trecho da entrevista anteriormente citado, agindo “como mulheres” com o poder que lhes cabe.

Nos romances, estas personagens são protagonistas, como sabemos. No entanto, cada uma age de acordo com o seu tempo, de maneira que, ao tentarmos fazer uma exposição dos modos de agir de cada uma destas mulheres, a mulher do médico foi a que mais agiu, falou e refletiu. Mas isso não quer dizer que Blimunda esteja abaixo dela, ou acima. As duas personagens estão no mesmo plano, cada qual no seu espaço corrente, e carregam o mesmo poder sobre a sociedade em que estão inseridas.

No caso de Blimunda, ela pertence ao século XVIII e não tem estudo. Estas implicações limitam suas ações. Ser mulher nesta época era sinônimo de submissão. Por vezes, em *Memorial*, há descrições das ocupações femininas, e estas são todas restritas a visitas a igrejas e realização de orações. Para as mulheres pertencentes a uma classe social mais elevada, com estudo, as ocupações poderiam estender-se a aulas de bordado, de piano e outras artes. Blimunda não teve acesso a nenhuma destas atividades, talvez por não poder, ou, se pudesse, talvez por não querer. Uma personagem diferente das outras mulheres da narrativa, forte e dotada de um poder que nenhum outro personagem possui.

O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três, É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, mas, sendo-o, teríamos de ser, ora ele nasceu em Mafra, eu no Brasil, e as pareenças são nenhuma, Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal. (SARAMAGO, 1988, p.169-70).

O dom de Blimunda era espiritual. Envolvia a alma, a essência do ser humano. Coisa que nenhuma classe social, ou escola, seria capaz de ensinar. Ao longo da narrativa, como dissemos, não se vê de Blimunda ações típicas de uma heroína,

pensamentos e reflexões sobre questões universais que possam caracterizá-la como protagonista. Blimunda é diferente não pelas suas ações, mas por como é, em essência. Por vezes, quando há diálogos seus, o narrador de *Memorial* deixa subentendido que estes são inventados, visto que sua capacidade intelectual não possibilitaria a existência de tais.

A relação que Blimunda tinha com Baltasar era humanamente simples e bonita, o que, em parte, fazia dos dois personagens complexos e completos. Quando Baltasar, por acidente, voou com a passarola, Blimunda o procurou sem cessar por nove anos. É uma atitude humana, mas que pouquíssimos seres humanos seriam capazes de ter. O que torna Blimunda especial, além do dom de enxergar as pessoas por dentro, é a simplicidade das suas ações.

Baltasar não tem espelhos, a não ser estes nossos olhos que o estão vendo a descer o caminho lamacento para a vila, e eles são que lhe dizem, Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os ombros, Baltasar, nem parece os mesmo homem, Baltasar, mas isto é certamente defeito dos olhos que usamos, porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, vê ela um homem novo, (...) é um constante sol para esta mulher, não por sempre brilhar, mas por existir tanto, escondido entre nuvens, tapado de eclipses, mas vivo (...). (SARAMAGO, 1988, p.326).

Seria, pois, inverossímil inserir uma mulher revolucionária em seus feitos e reflexões em pleno século XVIII. O que Saramago fez, portanto, foi tornar singular o simples, e singelo o humano. Blimunda era desprovida de julgamentos, preconceitos, cegueira. Enxergava o mundo com os seus próprios olhos, sem ser por doutrinas e conveniências.

No caso da mulher do médico, como não há espaço e tempo definidos na narrativa, mas que, por indicação de alguns detalhes do cenário (a existência de um semáforo, por exemplo), sabemos tratar-se de algo mais contemporâneo, seu posicionamento torna-se diferente do de Blimunda. De maneira mais aberta, é possível assumir uma posição, perante a classe social da qual faz parte, de destaque; pode expor suas ideias, pensamentos, pode discutir e liderar, além de ter o direito de discordar. Mas, como Blimunda, conseguia ver além dos outros, que estavam cegos.

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

obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (SARAMAGO, 1995, p.71).

O que torna estas duas personagens singulares não é somente o fato de Blimunda enxergar as pessoas por dentro e a mulher do médico ser a única pessoa a continuar a ver em meio a uma multidão de cegos, mas sim o modo como elas agem diante das situações. A mulher do médico, na citação acima, agiu humanamente, poderia tirar proveito da situação, mas o fato de ser detentora do poder, digamos assim, por estar em uma posição “privilegiada”, não a fez mudar seu caráter.

O poder, tanto para Blimunda quanto para a mulher do médico, não as fez tornarem-se homens, como diz Saramago, nem ter uma quebra de caráter. Continuam pessoas que enxergam as outras além das máscaras sociais, além da classe, da posição, da hierarquia, da beleza física. “Parecia impossível como esta[s] mulher[es] conseguia[m] dar fé em tudo quanto se passava, devia[m] ser dotada[s] de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos (...)” (SARAMAGO, 1995, p.196). Assim como Blimunda conseguiu recolher as duas mil vontades, presenciando cenas muito fortes de dor e enfermidade, além de não desistir na procura por Baltasar durante nove anos, a mulher do médico, por mais horror que presenciasse, conseguiu se manter racional até o último instante, sendo a responsável pela lucidez de todos os outros cegos.

Em *Memorial*, como vimos, Blimunda foi aproximada à figura do Espírito Santo. E em *Ensaio*, houve um intertexto ao quadro de Eugène Delacroix, de 1830, “A liberdade guiando o povo”⁴, fazendo referência à mulher do médico.

Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira. (SARAMAGO, 1995, p.225).

A mulher do médico, ainda, é valorizada pelos outros cegos do seu grupo, quando um deles diz que

⁴ A imagem do quadro está disponível em: <<http://www.historialivre.com/imagens/revfrancesa17gg.jpg>>. Acesso em: 30 dez. 2011.

(...) só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda 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. (SARAMAGO, 1995, p.290).

Tanto em *Memorial do convento* como em *Ensaio sobre a cegueira* as mulheres têm uma espécie de função que perpassa os limites da narrativa. Em ambas as histórias, como já comentado, os finais são compostos de cenas em que estas duas personagens femininas são protagonistas. Considerando o trecho acima citado, podemos elaborar um raciocínio de que Blimunda e a mulher do médico são, de fato, o elo entre o antes e o depois (este que ainda não está escrito). Da narrativa da passarola, só Blimunda restou, e da sociedade antes de cegar, a única que conseguiu manter seus olhos sem o contágio da cegueira branca foi a mulher do médico.

Ampliando um pouco as interpretações sobre as funções destas duas mulheres nos romances que analisamos, pensamos também ser possível que Blimunda e a mulher do médico sejam metáforas da literatura. Saramago sempre acreditou que a literatura tinha uma função social, que era necessária para todo e qualquer ser humano. Que ela deveria mudar a vida das pessoas, ou, ao menos, que a leitura de ficção não fosse apenas uma leitura, e sim que significasse algo para a vida do leitor.

Sabendo disso, pensamos que Blimunda e a mulher do médico são personagens que, ao longo da narrativa, se descobrem essenciais para o desenvolvimento das suas histórias. Transferindo esta afirmação para nós leitores, podemos dizer, então, que há o intuito de que essas histórias nos sejam essenciais também. Quando os romances acabam, ficamos com medo e, ao mesmo tempo, esperança de o que vai acontecer com as duas personagens. Quando os romances acabam, o medo e a esperança, talvez, fossem também de Saramago, pensando em como agiríamos (os seus leitores) depois de lidas as duas narrativas: se voltaríamos do princípio, como se nada tivesse acontecido, ou se partiríamos do fim, considerando tudo o que lemos até então.

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir; para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo – pelo menos no que constitui o essencial da minha vida -, devo ser para mim mesmo um valor ainda por-vir, devo não coincidir com a minha própria atualidade. (BAKHTIN, 1997, p.33).

Este pensamento nos leva até o último tema do presente capítulo, em que acreditamos na possibilidade de a cegueira ser uma das identidades de José Saramago, considerando tudo o que por nós foi discutido até o momento.

4.3 A cegueira como identidade do narrador saramaguiano

A constante presença da metáfora da cegueira das obras de José Saramago nos faz pensar que se trata de uma característica deste autor a preocupação com o olhar e sua intensidade. Já citamos, no início do presente trabalho, uma série de trechos, retirados de variados romances, em que são encontradas referências aos olhos, ou que estes são, de maneira alegórica, trabalhados a partir dos seus respectivos enredos. O fato de um autor sempre fazer menção a um mesmo ponto em suas obras não é subsídio para acreditarmos que este seja uma das suas identidades. No entanto, José Saramago tinha um posicionamento diferente dos outros autores no que diz respeito às estratégias de construção do romance e, também, à função da literatura, como logo veremos.

Sobre a literatura e sua funcionalidade, comentamos brevemente a esse respeito no final da discussão anterior, em que falávamos sobre a relação das protagonistas de *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, Blimunda e a mulher do médico, com o poder que lhes foi atribuído. Estendendo essa questão a Saramago, sabemos que ele, em diversas palestras e entrevistas, discursava sobre a funcionalidade da literatura para a humanidade. O autor acreditava, de fato, que a literatura deveria mudar a vida de quem a lê, vendo nela uma necessidade para a formação do ser humano.

Além disso, podemos pensar na questão de que

Acontece, por certo, que um autor converta seu herói no porta-voz de suas próprias idéias, segundo o valor teórico ou ético delas (político, social), com o intuito de torná-las verídicas, com o objetivo de difundi-las, mas o princípio estético da relação com o herói não é respeitado. (BAKHTIN, 1997, p.30).

Portanto, em boa parte das suas obras, é perceptível a preocupação em discorrer sobre a maneira como vemos o nosso passado, sobre a crença excessiva em doutrinas e religiões, assim como sobre o modo como levamos nossas relações pessoais e sociais. Todos estes temas, não por acaso, estão presentes nos romances aqui analisados, mas

aparecem também nas palavras de Saramago, diretamente, quando nas palestras e entrevistas que comentamos.

Além de estes temas se fazerem presentes tanto nas obras quanto nos discursos de José Saramago, há um ponto que nos aproxima, ainda mais, de considerarmos o olhar, ou, no caso, a cegueira, como uma das suas identidades. Em um texto publicado na Revista Cult, Saramago admite não ver diferença entre autor e narrador, afirmando ser ele próprio quem narra os seus romances.

Se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadoras, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundariedade na compreensão complexiva da obra. (...) Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Omniscientemente. Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é sua? (SARAMAGO, 1998, p. 26-27).

Sabemos, pois, que autor e narrador são duas figuras diferentes, e não é sobre isto que queremos falar. Cabe lembrar que citamos este trecho da fala de Saramago para comentarmos sobre a relação entre o seu modo de ver e a hipótese de a cegueira ser uma das suas identidades. Se Saramago se intitula o narrador dos seus romances, é porque ele quer assumir o que diz, e da maneira que diz. Não pretende expor a sua “verdade” por meio de estratégias narrativas que tiram da sua pessoa a autoridade das afirmações e, por vezes, acusações encontradas nas obras. Como dito, Saramago vê a literatura como função social, e faz das suas ficções uma janela para proferir os seus próprios discursos sobre esta funcionalidade. O fato de negar a existência da figura narrativa em seus romances serve apenas para assumir diretamente o que diz, no intuito de se mostrar verdadeiramente ao leitor. É como se, admitindo existir um narrador, mascarasse suas próprias idéias. E não era isso que ele queria.

Ainda no texto da Cult, “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor.” (SARAMAGO, 1998, p.27). Ou seja, para Saramago, é ele próprio quem diz o que nos romances está escrito, as narrações, intrusões, opiniões e sentimentos do narrador, representam-no. Lembremos sempre que a questão, neste momento, não é dizer se esta afirmação procede ou não, em termos de teoria e crítica literárias, mas sim que, levando em conta esta posição de Saramago, podemos, de fato, associar como sua a extrema preocupação com o olhar.

Pensando apenas na questão da identidade,

(...) a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p.66).

Tal afirmação, se vista com os olhos direcionados apenas para o fato de que é possível ser a cegueira uma das identidades de Saramago, nos faz pensar que cada um de seus romances pode ser interpretado como uma parábola, para que delas possamos tirar algo que diga respeito ao nosso mundo e nossas maneiras de vê-lo e vivê-lo.

A obra de Saramago se credencia, assim, como uma reflexão identitária que pode ser interpretada como um projeto de reapropriação do passado, tendo como meta o futuro da nacionalidade. As identidades do Eu e nacional podem garantir a integração social e manter ao mesmo tempo a diversidade cultural entre os indivíduos e entre as sociedades em meio à homogeneização, à padronização cultural e econômica da globalização. Uma identidade reflexiva que pode estar fundada na consciência da dependência do Eu em relação ao nós, ou em outras palavras, no reconhecimento da interdependência existente entre ambos, conciliando as identidades do Eu e coletiva através de uma ética universalista, contraposta aos valores excludentes que prevalecem no mundo contemporâneo. (PRAXEDES, 2008).⁵

Sendo assim, podemos afirmar que a cegueira presente nas obras de José Saramago constitui uma das suas identidades, considerando a constante presença da mesma em suas obras, bem como a posição deste autor para com as estratégias de construção do romance, mais especificamente à relação autor-narrador, bem como as mulheres protagonistas dos romances que por nós foram analisados, *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, podem ser vistas como metáforas da literatura, considerando o fato de que Saramago ignora a figura do narrador em suas obras, e que faz das mesmas parábolas em que discursa, por meio das narrativas, sobre assuntos que lhe são pertinentes, como a historiografia, a religião e a condição humana.

⁵ Disponível em: < <http://www.espacoacademico.com.br/081/81praxedes.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2012.

5. O fechar dos olhos

Concluindo toda a explanação feita até aqui, podemos dizer que *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira* são dois romances alegóricos, aquele histórico e este de parábola, que trabalham com a questão do “ver”. *Memorial* se insere nas trilhas da ficção histórica, proporcionando um diferente modo de se “olhar” para o passado, de refletir acerca de como ele foi constituído, e por quem; ademais de proporcionar um “poderia ter sido”, considerando a existência e sucesso do vôo da passarola, elemento fantástico inserido na obra para facilitar as conexões reflexivas entre os tempos. A cegueira da ficção é geral, com exceção de Blimunda, que consegue enxergar nas pessoas suas vontades, bem como arrancá-las e dar a elas sentido e função, como foi visto no exemplo do combustível da passarola composto pela soma de duas mil vontades retiradas de camadas populares.

Com relação à cegueira externa à obra, esta “pode ter sido” repensada, a partir da maneira como Saramago reconta o passado. Cegueira histórica, dos modos como a História foi construída, seu caráter de verdade, dogma, considerando o ponto de vista de quem a escreveu, como texto, e a nossa possibilidade de conexão com esse passado histórico. A reflexão se dá a partir do leitor, a considerar os pontos de vista que nos são apresentados na História escrita pelos historiadores, e as variáveis que são possíveis de serem feitas a partir de um diferente ângulo de percepção, ou seja: de um “olhar” diferenciado.

Referente ao *Ensaio*, a cegueira atua no seu sentido literal, os personagens ficam, todos, cegos. Entretanto, ao contrair essa cegueira é que passam a ver, pois antes de cegarem eram ainda mais cegos. O romance trabalha com a condição do ser humano em essência, discutindo, através da parábola, seus modos alienados e nada transparentes de ver a si mesmo e ao outro. A cegueira que se discute é a cegueira da alma, que nos torna robóticos e superficiais nas relações sociais, pessoais e interiores.

A partir do momento que são contaminados por essa cegueira branca, os cegos são transportados a outro espaço, o manicômio, podendo este, como dito, ser considerado outro mundo. A existência de um novo mundo requer novas formas de vivê-lo, diferentes do mundo antigo, gasto e cego. Tais formas são criadas a partir da relação que se estabelece entre os cegos, bem como no julgamento das novas formas de

se viver nessa sociedade que está surgindo, visto que os valores não são os mesmos, devido ao fato de que estão sob o efeito da cegueira branca. Essas novas relações, porém, são pautadas pelo novo modo de “ver” que a cegueira possibilitou. Antes a visão identificava formas e cores, depois se definia como um constante “mar de leite”. Os cegos, então, passaram a viver como animais, agindo por instinto, pelo aguçamento dos sentidos e, não menos, pela necessidade de uma relação transparente. Só a partir de então que, na falta de olhos, a visão dar-se-á pelos sentimentos de humanidade, deixando de ser alienada, cega. Há, nessa nova sociedade, a reflexão sobre os novos valores e formas de se viver e se relacionar com o outro.

Pudemos perceber, também, que Saramago, a partir da sua percepção da função social da literatura, faz das duas obras não apenas romances, mas ensaios sobre a nossa condição como humanos. Sua intenção é que retiremos das narrativas não apenas as suas histórias, mas o discurso que suas alegorias proporcionam, que está além dos olhos cegos e só pode ser alcançado se visto a partir de uma perspectiva diferenciada. Segundo Proust (1999), “na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo.” Tal discurso sobreposto é a tecla na qual insistentemente batemos ao longo desta discussão, a intensidade do nosso olhar, não apenas para as questões da nossa história, ou para nossas relações atuais, para toda e qualquer cegueira, seja pertencente à sociedade, como ao nosso eu interior.

Ensaio sobre a cegueira e Memorial do Convento trazem, pois, uma variedade de discursos que nos possibilita refletir sobre nossa existência como ser humano, nosso modo de ver a História que nos constitui como sujeitos, bem como a analisar nossa essência, nas relações subjetivas e com outrem. Nosso modo de ver representa quem somos, nosso olhar para a História representa a variedade de formas de se pensar em como somos sustentados, e a partir de olhares reflexivos para tal variedade, a possibilidade de constituir uma nova forma de “ver” o presente.

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. In: **Novos Estudos**, São Paulo, n.77, p. 205-220, mar. 2007 (CEBRAP).

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do herói na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

BRAGA, Teófilo. Elaboração do “Arco de Sant’Ana”. In: GARRETT, Almeida. **O arco de Sant’Ana**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1978.

BRAGA, Teófilo. **O romance histórico de Alexandre Herculano**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2643.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2011.

CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Ordem e complexidade. **Ágora**: Revista científica do curso de Comunicação Social da Universidade Potiguar, 2000. Disponível em: <<http://www.weblab.unp.br/agora/segundas/entrevistas/entrevistas07.html>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico**: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/o-anjo-melancolico/o-anjo-melancolico.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

CARDOSO, Patrícia da Silva. A narrativa na história e na literatura. In: IV Congresso ABRALIC: Literatura e Diferença. São Paulo, 31 jul., 1, 2, 3 ago., 1994. **Anais...**

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. **Saramago na universidade**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. Herculano, Saramago e a história do cerco de Lisboa. In: LOPONDO, LÍlian. (Org.). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Editora Humanitas, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CRESTANI, Jaison Luís. A representação da instabilidade do mundo moderno nas parábolas de Brecht e de Kierkegaard. **Revista Eutomia**, ano 1, n.1, 2008, p.332-343.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FERREIRA, João Cesário Leonel. Italo Calvino: escritor e sociedade: uma análise de *O cavaleiro inexistente*. In: **Todas as Letras I**, v.8, n.1, 2006.

FILHO, Linhares. Uma leitura de *Memorial do convento*. In: BERRINI, Beatriz (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GARRETT, Almeida. **O arco de Sant'Ana**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERCULANO, Alexandre. **Lendas e narrativas**. Porto Alegre: Pradense, 2008.

_____. "A velhice". **O Panorama**, n.170, 01 ago. 1840. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1840/N170/N170_item1/P1.html>.

Acesso em: 15 jan. 2012.

- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. In: **Novos Estudos**. São Paulo, n.77, p. 185-203, mar. 2007 (CEBRAP).
- LEVON, José Roberto. Francisco(s) e Pedro(s), ficção e história (ou vice-versa). In: WEINHARDT, Marilene. (Org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.
- LIMA, Isabel Pires de. Dos "anjos da História" em dois romances de Saramago: "Ensaio sobre a cegueira" e "Todos os nomes". **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.151/152, Jan. 1999, p. 415-426.
- LOPONDO, Lílian; SILVA, Ignatti Angela. **Tempo, espaço e reconhecimento em Ensaio sobre a cegueira**. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/02_artigo_lilian_lopondo.pdf>. Acesso em: 15 set. 2011.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MORAIS, Eunice. A história e os meios acomodados. In: WEINHARDT, Marilene. (Org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.
- MOULIN, Nilson. Orelha. In: CALVINO, Italo. **O visconde partido ao meio**. Trad. Nilson Moulin. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.
- NASCIMENTO, Naira de Almeida. Ficção histórica contemporânea: desdobramento e deslocamento. In: WEINHARDT, Marilene. (Org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.
- OLIVEIRA FILHO, Odil. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. **A jangada de pedra**: uma viagem alegórica à poética de José Saramago. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PRAXEDES, Walter. Ao ler os romances de José Saramago. **Revista Espaço Acadêmico**, n.81, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/081/81praxedes.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2012.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 1998.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. *Ensaio sobre a cegueira* ou de Bruegel a Seurat. In: LOPONDO, Lilian. (Org.). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Editora Humanitas, 2000.

ROANI, Gerson Luiz. Espaços que a história tece em Saramago. **Revista Letras**. Santa Maria, RS, PPGL-LETRAS: n.32, 2006, p.69-75.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. **Cult**: Revista brasileira de Literatura. São Paulo, n. 17, p.25-27, dez. 1998.

_____. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

_____. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988b.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

_____. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). **José Saramago**: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. (Org.). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.