

A Experiência do Olhar e o Teor Testemunhal em *Ensaio sobre a Cegueira*

Berttoni Cláudio Licarião¹

RESUMO: O presente trabalho procura demonstrar como a escrita de Saramago mantém traços em comum com o narrador benjaminiano, e de que maneira ela se relaciona com uma vertente crítica da literatura mundial voltada às potencialidades transformadoras do texto e comprometida com um ponto de vista contemporâneo. Ademais, pretende analisar como esses dois aspectos estão imbricados na construção alegórica de *Ensaio sobre a cegueira*, e de que forma o romance se aproxima em alguns pontos da narrativa testemunhal do século XX.

Palavras-chave: Narrador; Alegoria; Contemporâneo

Abstract: This paper seeks to demonstrate in what way the prose of José Saramago shares some common traits with the Benjaminian narrator, and how the Portuguese writer is inserted in a critical trend of worldwide literature concerned with the life-changing potentialities of the written word, in addition to being engaged to a contemporary point-of-view. Furthermore, it intends to analyse how the aforesaid traits are entangled in the allegorical structure of *Blindness*, and in what manner the novel resembles 20th century testimonial narratives.

Keywords: Narrator; Allegory; Contemporary

1. Uma escrita de sons e pausas

Certa vez, durante uma feira de livros em Lisboa, o escritor José Saramago foi surpreendido por uma leitora que lhe abordou da seguinte forma: “Quando li o *Levantado do Chão* disse comigo: este escritor é diferente dos outros”. Não disse mais nada, foi embora. “Acertou em cheio” escreveria o português mais tarde em seu diário, pois “não disse ‘melhor que os outros’, disse ‘diferente’ e não imagina a que ponto lhe fiquei grato”. E conclui: “a mais não aspiro” (SARAMAGO, 1997, p.57).

Prosa que destila poesia, a escrita de Saramago já foi caracterizada por longos parágrafos repletos de elementos simétricos e estruturas barrocas, desenhados por uma linguagem vibrante e irônica que se revela em volutas, constantemente inquirindo sobre o mundo ou sobre si mesma. Cada página do Nobel português propõe uma ruptura de

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestrando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação (PÓS-LIT) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista CNPq, com dissertação sobre a romancista Ana Miranda.

convenções, como a abolição de sinais de pontuação, do discurso direto e mesmo da maiúscula inicial de nomes próprios², para dar espaço a uma expressão mais pura, genuína, próxima a dos *aedos* de eras passadas, tempo em que o mundo se sustinha na palavra falada. De acordo com o próprio autor, as características de sua técnica se sustentam num princípio básico para o qual “todo dito se destina a ser ouvido”:

Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras.” (SARAMAGO: 1997, p.223)

Como a citação sugere, ainda que o sentido da visão seja o foco principal deste artigo, será por meio das vias auditivas que poderemos iniciar o tateio do autor de *Ensaio sobre a Cegueira*, de maneira análoga aos protagonistas da hecatombe narrada naquele romance. Na página branca, os caracteres negros transformar-se-ão em ecos de uma música muito antiga, reverberando a experiência transmitida oralmente ao longo dos séculos à procura de acordes que a tornem audível aos ouvidos contemporâneos que, como sabemos, andam apinhados de ruídos.

Apesar de não se ter referido diretamente ao filósofo Walter Benjamin e seu mui revisitado ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, a aproximação entre o português e o alemão no trecho transcrito acima é inevitável. Marcado pela melancolia e fatalismo característicos de sua produção, em “O Narrador” Benjamin lamenta o desaparecimento da narrativa oral enraizada em uma cultura anterior ao advento do capitalismo industrial e da burguesia. Para o autor, devido à inviabilidade de condições propícias a sua perpetuação (como uma organização de trabalho manual, a proximidade entre narrador e ouvinte, a necessidade prática de se ouvir histórias) a aura da experiência (*Ehfahrung*) cedeu lugar à experiência vivida (*Erlebnis*) cujas manifestações mais exemplares estão no romance e no jornalismo.

Analisando de perto as teses desenvolvidas por Walter Benjamin, é possível considerar a escrita de José Saramago como epítome exatamente daquilo que o alemão julgava em vias de extinção. A natureza utilitária da narrativa, sua veiculação oral, sua abertura à interpretação

² O uso exclusivo da inicial maiúscula para o início de frases e diálogos, observado em seus últimos romances, *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009), é sintomático da busca constante do autor por uma escrita oralizada, e representa, provavelmente, o último estágio da composição de seu estilo.

do ouvinte, a comunicação de um saber acumulado e sua finalidade moralizante são marcas fortes do estilo saramaguiano e constituem o escopo de suas histórias. O trecho a seguir, extraído de *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 2006), é sintomático dessas reflexões:

Tive uma ideia, disse o velho da venda preta, vamos a um jogo para passar o tempo, Como é que se pode jogar sem ver o que se joga, perguntou a mulher do primeiro cego, Não será bem um jogo, é só dizer cada um de nós exactamente o que estava a ver no momento em que cegou, Pode ser inconveniente, *lembrou alguém*, Quem não quiser entrar no jogo, não entra, o que não vale é inventar, Dê um exemplo, disse o médico, Dou sim senhor, disse o velho da venda preta, ceguei quando estava a ver o meu olho cego, *Que quer dizer*, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi neste momento que ceguei, Parece uma parábola, *disse uma voz desconhecida*, o olho que se recusa a reconhecer a própria ausência. (p.128-129, grifo nosso)³.

Ainda que longa, a citação nos permite apontar os aspectos de oralização referidos anteriormente como, por exemplo, a rejeição dos convencionais travessões em favor de um fluxo dialógico contínuo e natural. Além disso, as marcas do discurso direto, como “disse o velho da venda preta” ou “perguntou a mulher do primeiro cego” amiúde se misturam a vozes desconhecidas, indeterminadas por um “alguém” ou mesmo sem indicação alguma, antecipando e auferindo perguntas e reflexões possivelmente geradas por quem lê ou ouve o relato: nesses momentos, o contador logra inserir o ouvinte/leitor na história, transformando o conto em construção participativa através da legitimação da experiência em grupo.

Ademais, a citação suscita ainda outra discussão ancorada na significativa referência ao gênero parábola. Em que pese complicações inerentes à divisão da obra de um autor em fases, é bastante notável em sua produção uma guinada do particular ao universal, na qual se pode reconhecer

o corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaço-temporais concretas, o ‘enxugamento’ do estilo barroco, a transmutação da tendência ‘coral’ na concentração em personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em alegorias. (LOPES, 2010, p.139)

Nesta fase alegórica — iniciada com a publicação de *Cegueira* em 1995 — o recurso à parábola convida o leitor a refletir sobre “as distopias de um mundo abandonado pela razão” (LOPES, 2010, p.140). Remetendo novamente ao texto de Benjamin, essa abertura, típica da

³ A edição utilizada neste artigo encontra-se indicada nas referências. Doravante, as citações do romance serão referidas por ESC, seguido do número de página.

narrativa oral, carrega o leitor/ouvinte para lhe instigar a refletir sobre o depois, sobre o que deve ser feito com a experiência relatada, inconscientemente incorporando-a a si mesmo.

Antes de *Cegueira*, a preocupação de Saramago parecia se voltar, sobretudo, ao passado e suas “zonas obscuras que sempre não-de existir” (SARAMAGO, 1997, p.623). Consciente da irrecuperabilidade daquele, o campo de trabalho dos romancistas seria para o autor, portanto, o lugar da correção, no qual os escritores são tentados a “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (SARAMAGO, 1997, p.623). No ciclo dos romances alegóricos⁴, por outro lado, seus objetivos enquanto romancista, poeta e dramaturgo se intensificam em direção a uma definição final sintetizada pelo autor em quatro palavras: “meditação sobre o erro” (SARAMAGO, 1997, p. 219). Tornadas mais fortes através da alegoria — sinédoque do mundo — as narrativas desse período propõem a reflexão do *e depois?* benjaminiano, à medida que, por serem focos de irradiação ideológica, não são pensadas radicalmente até o fim, mas oferecem os instrumentos necessário à apreensão do sentido da obra de arte e sua consequente interpretação (KOTHE, 1986).

Frente à desintegração da identidade da experiência e à alienação do humano, ao espetáculo do mundo que parece se esforçar reiteradamente em dar mostras da irracionalidade humana, José Saramago outorga-se a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (ESC, p. 241), insistindo na necessidade de “mais razão, e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, em um todo irracional, infligiu à humanidade” (ADORNO, 2003, p. 159). O pensamento deste outro alemão é imprescindível ao tateio do tipo de autor que Saramago representa, bem como sua visão de literatura, pois, para aquele:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (ADORNO, 2003, p.57).

Paralelo à função crítica que Adorno atribui ao gênero, Saramago vê no romance um lugar social, “capaz de acolher toda a experiência humana, um oceano que receberia, e onde de algum modo se unificariam, as águas afluentes da poesia, do drama, da filosofia, das artes, das ciências...” (SARAMAGO, 1999, p.212). Neste ponto, caso nos seja perdoada a

⁴ *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A Caverna* (2000), *O Homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Ver LOPES, 2010.

aproximação à primeira vista forçada, as reflexões de Márcio Seligmann-Silva sobre o testemunho se apresentarão bastante pertinentes, se tomarmos em conta que o Fio de Ariadne do presente trabalho passou a responder por outro nome, mais próximo na verdade de uma categoria chamada “Compromisso Com A Realidade”. Em seu ensaio “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’” Seligmann-Silva reconhece na literatura de testemunho, para além da função de Adorno e o lugar proposto por Saramago, uma *face* da literatura, “que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o real.” (2003, p.377)

Função crítica, lugar social, face da literatura: transformados em sentidos, esses três campos representam o terreno em que pode dar-se a apreensão de *Cegueira*, “ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’, se este fim de século necessita tais coisas” (SARAMAGO, 1997, p.275). A despeito de seu pessimismo, o Nobel português acredita ainda haver na literatura uma única pergunta possível, talvez duas ou três, que não passam na verdade de simples desdobramentos daquele inicial *Quem somos?* Do ponto de vista apontado por Seligmann-Silva (2003), do qual a literatura hoje não pode escapar, tentar responder a essa pergunta implica mirar um abismo de dentro de outro abismo:

Em verdade, o escritor, quando escreve, não está apenas só, está também cercado de escuridão, e [...] a própria luz da obra – pouca ou muita, todas a têm – o cega. Dessa cegueira particular não o poderão curar nenhuma crítica, nenhum juízo, nenhuma opinião, por mais fundamentados e úteis que possam ser, porquanto são, todos eles, emitidos *de um outro lugar*. (SARAMAGO, 1999, p.116-7)

Semelhante olhar é o mesmo que Giorgio Agamben caracterizou como sintomático daquilo que seja o contemporâneo, partindo da relação do artista com seu tempo. Assim como a aforística reflexão do médico de *Ensaio sobre a Cegueira*, que nos diz “a gente habitua-se tanto a ter olhos, que ainda julga que os pode usar quando já não lhe servem de nada” (ESC, p.103), a definição de contemporâneo do filósofo italiano se afasta da daqueles que coincidem com seu tempo (a nação de cegos habituados à sua condição) e se aproxima exatamente do seu contrário: as consciências que, deslocadas ou anacrônicas, são capazes de melhor apreender a realidade a sua volta.

A contemporaneidade nasceria, portanto, desta singular relação de distância entre o sujeito e sua época, distância esta que, longe de corresponder a uma espécie de alienação, possibilita a fixação do olhar sobre seu próprio período. Para Agamben, é contemporâneo “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p.62-63). Dentro desse estado de cegueira, a que já se referia José Saramago alguns parágrafos acima, a obra de arte é uma réstia de luz que entrevê não somente o estado real das coisas, mas principalmente, para o português, revela a imagem do autor:

Um livro aparece a público com o nome da pessoa que o escreveu, mas essa pessoa, o autor que assina o livro, é, e não poderia nunca deixar de ser, a par duma personalidade e duma originalidade que o distinguem dos mais, o *lugar organizador* de complexíssimas interrelações lingüísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam, umas e outras conjugando-se, harmônica ou conflitivamente, para nele definir o que chamarei *uma pertença*. (SARAMAGO, 1997, p.61)

De seu lugar organizador, o contemporâneo “recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.64). Ele percebe o mundo como ininterrupta indagação, como o vislumbre de luzes em um mar de trevas, intuitivamente percebidas como irradiando *de e em direção a* si mesmo. Essa condição lhe permite “apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é também um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’” (AGAMBEN, 2009, p. 66), e lhe instiga a considerar todas aquelas “complexíssimas interrelações” na elaboração de uma *imago mundi* aterradora, como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira*, onde o que ali se ouve gritar é a interminável e absurda dor do mundo atual.

2. Mire veja: o olhar e o testemunho

Até aqui, tentou-se demonstrar como a escrita de Saramago mantém traços em comum com os narradores ancestrais louvados na melancólica apologia de Benjamin, e como ela se relaciona com uma vertente crítica da produção literária mundial voltada às potencialidades transformadoras da sociedade e comprometida com um ponto de vista, no caso deste português, bastante *contemporâneo*. O esforço que segue procurará analisar como esses dois

aspectos estão imbricados na construção alegórica do romance *Ensaio sobre a cegueira*, e de que maneira o olhar narrado pelo escritor se aproxima em alguns pontos da narrativa testemunhal fortemente presente no século XX.

Perdoada a obviedade, é preciso que se diga que qualquer leitura começa naturalmente pelos olhos. Aristóteles, Cícero e Empédocles — só para citar alguns — todos se debruçaram sobre este ponto de entrada do mundo e procuraram compreender os procedimentos implicados na administração da visão. No entanto, somente no séc. XI, em uma academia de ciências fundada no Cairo, é que foi identificada pela primeira vez uma gradação no ato de perceber, que seria a passagem consciente do “ver” ao “decifrar” ou “ler” (MANGUEL, 2009). Essa passagem, além de corresponder ao princípio dos estudos modernos em neurolinguística, será também para qualquer leitor sua entrada no mundo de *Ensaio sobre a cegueira*, na forma de uma epígrafe que lhe anuncia: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Definida como um *posto avançado* por Antoine Compagnon, a epígrafe é tanto símbolo da relação entre textos, quanto índice das leituras que precederam a presente. Mas é, também, acima de tudo “um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 2007, p. 120). De maneira análoga à do crítico francês, Saramago considera as epígrafes “o melhor que às vezes os livros têm”, servindo-lhes de “credencial e cartas de rumos.” (SARAMAGO, 1997, p.458). Ademais, o autor troça: “quem não tiver paciência para ler os meus livros, passe os olhos ao menos pelas epígrafes porque por elas ficará a saber tudo” (SARAMAGO, 2009, p.147). A brincadeira tem fundo de verdade: pórtico de seus romances, glosa de tudo o mais que há por vir, esses elementos paratextuais são, no ciclo das alegorias, verdadeiras chaves de decifração do sentido da obra, cuidadosamente forjadas pelo autor na forma de ditos imaginários advindos de fontes igualmente irrealis — como é o caso do “Livro dos conselhos” de onde haveria saído a admoestação que abre *Cegueira*.

O caráter alegórico de todo o romance é, desta forma, estabelecido já na entrada do texto que convida o leitor, da mesma maneira que Riobaldo repetidas vezes em seu relato, a não só *mirar*, mas legitimamente *ver* o que está sendo narrado, implicando uma compreensão daquilo que se nos apresenta aos olhos. Como sabemos, o processo de simbolização da experiência em relato, ou seja, esta passagem do real à elaboração simbólica do vivido,

encontra-se na essência da relação freudiana entre experiência e vivência. É neste frágil ponto de semelhança que podemos começar a pensar no teor testemunhal de *Ensaio sobre a cegueira*. Para o sujeito traumatizado, o relato tem o desafio de estabelecer uma *ponte* entre o acontecido em estado bruto e a cognição daquilo que aconteceu; uma mesma ponte que também resgata o sobrevivente do “sítio da outridade”, pois “para o sobrevivente sempre restará esse estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69). Como que atirados em um campo de concentração que lhes entra por todos os sentidos, exceto aquele da visão, os cegos de Saramago em vários momentos assemelham-se às vítimas da *Shoah*, como na passagem a seguir, em que uma leva de infectados pelo mal branco chega ao sítio da quarentena, animalizados pela narrativa:

estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi a sua maneira de viver, pêlo com pêlo, bafo com bafo, cheiro com cheiro. Aqui vão uns que choram, outros que gritam de medo ou de raiva, outros que praguejam, algum soltou uma ameaça terrível e inútil. Se um dia vos apanho, supõe-se que se referia aos soldados, arranco-vos os olhos. (ESC, p. 112)

A animalização é recorrente em relatos testemunhais. “Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos” (ESC, p.134), confessa a mulher do médico em outro exemplo do perigo da desconfiguração do humano frente às situações traumáticas. O horror da desumanização narrado por José Saramago, no rastro daquilo que Seligmann-Silva (2008, p.71) declarou acerca da imaginação — mais apta a descrever e engendrar os horrores de um campo de concentração que a memória de quem o viveu —, revela-se gradativamente, em passagens como a seguinte em que assistimos a dissolução completa dos pequenos traços capazes de assegurar a dignidade humana, como o asseio e a higiene pessoal:

Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagens em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. Os descuidados ou urgidos pensavam, Não tem importância, ninguém me vê, e não iam mais longe. (ESC, p.133-4)

Esses fatores, aliados à exploração econômica, moral e sexual dos vitimados pela cegueira, cujos algozes são, também eles, vítimas do mesmo mal, descobrem um quadro que nos revela todos cegos da razão e, conseqüentemente, menos humanos. “Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que, no fundo, existe”, declarou Saramago, arrematando: “nós estamos todos cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira” (AGUILERA, 2008, p.118). A constatação dessa verdade é levada ao máximo grau alegórico na visão apocalíptica das últimas grandes cenas do romance:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão *a ser eliminados agora mesmo* por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. *Devia ter morrido há pouco tempo*, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar também à pitaça. (ESC, p.251, grifo nosso)

A matilha, por hora, é de cães. As evidências, todavia, apontam para que em breve seja de homens. É interessante perceber como o autor distribui esses símiles animais ao longo da narrativa: no princípio, quando os cegos ainda não se constituíam maioria, são comparados pelo narrador com *carneiros*, sacrificáveis — como sugere simbolicamente a tradição bíblica por trás desta escolha — por um bem maior. Em um segundo momento, no entanto, quando a balança pende transformando irremediavelmente a todos em cegos, a imagem que se impõe é a de cães, a qual, muito longe de significar lealdade e companhia, suscita uma existência miserável, indigna, que nos remete às hordas primitivas, desumanas.

Sem permitir que desviemos a vista desses maus augúrios, o autor-narrador prossegue seu conto segurando-nos firme pelas mãos, orientando nosso olhar ao terror inimaginável. O presente é mantido sempre vivo em imagens e comentários, reiterando o tempo todo o conselho que lhe abre o romance, e impedindo que a leitura resvale em um olhar frio e distanciado — o que enfraqueceria seu valor alegórico. Pelo contrário, todo comentário aparentemente intruso à narrativa, como “a ser eliminados agora mesmo” ou “devia ter morrido há pouco tempo” no trecho acima, impossibilita ao leitor o esquecimento da atualidade do relato — ou seja, sua ocorrência num *agora* que *está sendo* testemunhado —

engendrado pelo uso constante do tempo presente. De acordo com Seligmann-Silva, a presentificação é também característica do testemunho, por ser este a memória de um passado que se recusa a ir embora (SELIGMANN-SILVA, 2008). No entanto, ainda que submetidos os protagonistas de *Cegueira* como estão às pequenas misérias da busca pela sobrevivência, não deixam por isso de ver a luz da razão e formulá-la no seu veículo oral, como na passagem: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (ESC, p.128). Ou mais contundente ainda quando narrador e personagens se misturam ao desvelo da alegoria:

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, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. (ESC, p.131).

Se continuam a razoar, alguma esperança resta: perspectiva que a transmissão do relato testemunhal sugere, urgindo que uma lição seja aprendida com o que ficou dito, para se evitar sua repetição em tempos futuros (SARLO, 2007). Desta forma o sujeito pode “construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos da memória seriam uma “cura” da alienação e da coisificação” (SARLO, 2007, p.39). Este é talvez o mais importante sentido que podemos atribuir à inabalável conservação da visão da mulher do médico: para além de um recurso narrativo brilhante, é através de seus olhos que leitores e vítimas da catástrofe poderão juntar as peças que aos poucos lhe permitirão recuperar sua humanidade. Como se o autor nos sugerisse ainda: Se podes reparar, não esqueça.

A elaboração da experiência real em vivência, no entanto, não se dá unilateralmente: ela é trabalhada no relato a partir dos esforços conjuntos das memórias individuais e coletivas (SELIGMANN-SILVA, 2008). A relação com o outro, desta forma, aparece como necessária à integração do traumatizado no campo da vivência. Uma aporia se estabelece, contudo, quando tanto o *outro* quanto o *eu* não são nomeados, impossibilitando o reconhecimento ou mesmo a distinção entre os componentes do discurso. Nestes casos a narrativa torna-se ainda mais alegórica, em seu sentido etmológico original de *dizer o outro*, do grego *allós* = outro, *agourein* = falar (HANSEN, 2006, p.7). No entanto, como é possível que haja a reinserção identitária do sujeito traumatizado em um grupo frente à indeterminação dos agentes no

relato? Uma vez mais, Saramago nos fornece os meios de compreender esse impasse em seu romance, a partir de sua decisão pela anomia dos protagonistas de *Ensaio sobre a Cegueira*:

Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de *quem* se trata, que quando *alguém* lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinqüenta, enfim, que entre, *de facto*, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (SARAMAGO, 1997, pp.101-2)

Fica desta forma apontado o terceiro traço comum à literatura testemunhal observável na obra: a anomia, ou indeterminação dos participantes do relato. Como temos sugerido, esse recurso adquire no romance um valor também alegórico, quando aparece explicitado na fala de sua personagem principal, a mulher do médico, antecipando o terror que está por vir:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse. (ESC, p.64)

Ademais, para além da ausência de nomes, não há no romance referências a um lugar antropológico, capaz de atribuir ao homem uma identidade, definindo suas relações com o meio e o situando em um contexto histórico. A imprecisão espaço-temporal transforma o texto num espelho onde o leitor poderá mirar-se e refletir sobre o seu papel, enquanto cidadão do mundo. O palco do romance torna-se o mundo, e seus atores, nós todos. Uma sugestão que a alegoria — construída pelo autor, mas efetivada na leitura — realiza de maneira contumaz: o sentido final daquele olhar-ver-reparar está no leitor, que precisa voltar-se a si mesmo. E que o leitor não se olvide ainda de como a cegueira epidêmica é associada a um mar de brancura e não às tradicionais trevas da privação da visão, e como, do ponto de vista poético e simbólico, Saramago nos guia através dessa perdição na luz pelos caminhos atulhados da imundície física e moral de uma comunidade inorgânica e carente.

3. Treva branca: últimas considerações

Italo Calvino sugeriu certa vez que “ler significa aproximar-se de algo que acaba de ganhar existência”⁵. O ato de abrir um livro e engajar-se em sua leitura teria, dessa forma, um caráter ritualístico cujo resultado principal se assemelharia ao sopro de deus nos pulmões daquele primeiro homem de barro. “A leitura”, sintetizou Manguel, “é a apoteose da escrita” (2009, p.208).

A alegoria e o testemunho se relacionam em diferentes graus com a figura do leitor. No caso da primeira, ele constitui o combustível que garante o funcionamento daquela máquina de sentido – o livro –, obedecendo naturalmente aos movimentos e sentidos que o autor estabeleceu para a leitura de seu texto. Para José Saramago, a função do leitor é explicitamente rematar o sentido do texto: “Em meu entender, não haverá obras verdadeiramente completas enquanto estiver a faltar-lhes o contraponto das opiniões escritas dos leitores” (SARAMAGO, 1999, p.226). O testemunho, por outro lado, é, em si mesmo, uma purgação realizada no próprio gesto da escrita, independente da interação com o interlocutor; a existência deste, no entanto, é também essencial, pois

A catarse testemunhal é passagem para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si. Para se fazer o trabalho do trauma exige-se uma espécie de trabalho de luto da experiência sofrida: um enterro ritual do passado que muitas vezes inclui mortos. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.134)

Ainda que não deseje ler *Ensaio sobre a cegueira* como testemunho, no sentido vernáculo e acadêmico do termo, o objetivo principal deste trabalho foi observar como alguns traços típicos da forma testemunhal se relacionam na construção da alegoria proposta pelo Nobel português em seu romance. Foram eles a *presentificação* do relato, o recurso à *anomia* e a *animalização* decorrente de processos traumáticos. Ademais, seguindo a sugestão de Márcio Seligmann-Silva, procurou-se ler a obra a partir de seu *teor testemunhal*, que pode ser encontrado em qualquer produção cultural, uma vez que:

Aprendemos ao longo do século XX que todo produto da cultura pode ser lido no seu *teor testemunhal*. Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via

⁵ Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*.

na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.71)

Destarte, a leitura realizada do *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago procurou privilegiar a visão que o próprio autor possuía de seu processo de elaboração e desenvolvimento do romance, reiterando o caráter contemporâneo e auto-referencial de seu estilo, como alguém que escreve expressando a totalidade da pessoa que é. O trecho a seguir é sintomático de tudo o que ficou dito até aqui, e reforça o teor testemunhal de sua literatura:

No meu romance *Ensaio sobre a cegueira* tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra a própria vida. Tentei dizer que a razão não deve separar-se nunca do respeito humano, que a solidariedade não deve ser a exceção, mas a regra. Tentei dizer que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai nem quer sabê-lo. Tentei dizer ainda que nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente boa a direcção em que vamos. (SARAMAGO, 1999, p.233)

Graças a uma lucidez que lhe caracterizou toda produção, permitindo-lhe — em que pesem as acusações de narcisismo ou falsa-modéstia — manter escritos paralelos onde pudesse dar vazão à *autognose*, à mais pura e consistente avaliação de si mesmo e do mundo à sua volta, Saramago logrou encontrar entre coisas e pessoas, entre o que foi e o que poderia ter sido, entre a literatura e a vida, uma escrita audaciosa. Afinal, “ser contemporâneo é uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente do nós” (AGAMBEN, 2009, p.65). Toda a obra de José Saramago é, pois, um testemunho da responsabilidade de estar, e saber-se, vivo.

Referências

ADORNO, Theodor W. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. (pp.151-164).

_____. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. (pp.55-63)

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago. A Consistência dos Sonhos – Cronobiografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 12ª reimpressão: 2010.

FERBER, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

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

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O caderno: textos escritos para o blog (setembro 2008 – março de 2009)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

_____. “Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *PSIC. CLIN*, Rio de Janeiro, VOL.20, p.65-82, 2008.

_____. “Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional”. *ALEA*, Rio de Janeiro, VOL. 11, N. 1, p.130-147, jan./jun. 2009.