

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO, E A PÓS-MODERNIDADE

Jefferson José Pereira Figueiredo

Porto Alegre

2015

JEFFERSON JOSÉ PEREIRA FIGUEIREDO

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO, E A PÓS-MODERNIDADE:

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como pré-requisito à obtenção do título de Licenciatura em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Zilberman

Porto Alegre

2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Bruna de Lima Martins, que durante todos esses anos foi compreensiva e me apoiou em todas as minhas escolhas, e a Jéssica Fraga da Costa, pela amizade e pelo apoio constante e inestimável por todo o percurso acadêmico.

A todos os amigos, próximos e distantes: a Vilto Reis, Cecília Garcia Marcon e Gustavo Magnani pelos momentos de descontração pelo skype sexta à noite. A Marcela Güther, que sempre ouviu meus lamentos, mesmo distante, e me lembrou que o pior dos tormentos sempre tem fim. Ao Walter Bach e a Estela Santos, por motivos que nem eu bem entendo.

A Regina Zilberman, por ter me apresentado a esse oceano fascinante que é José Saramago e ter me orientado com tanta paciência.

Não sabemos para onde estamos indo. Só sabemos que a história nos trouxe até esse ponto e por quê. Contudo, uma coisa é clara. Se a humanidade quer ter um futuro reconhecível, não pode ser pelo prolongamento do passado ou do presente. Se tentarmos construir o terceiro milênio nessa base, vamos fracassar. E o preço do fracasso, ou seja, a alternativa para uma mudança da sociedade, é a escuridão.

Eric Hobsbawm

RESUMO

Este trabalho analisa o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, desde o conceito de pós-modernidade. Para tanto, escolhemos a perspectiva teórica de Linda Hutcheon sobre pós-modernidade, privilegiando as noções de *ironia* e *ex-cêntricos* por ela propostas. Após indicar o pressuposto teórico, analisamos a obra. Primeiramente, determinamos por que o início da narrativa é representativo do restante do romance, pois nele encontramos a maior parte dos elementos desdobrados ficcionalmente por Saramago. Estabelecemos a relação da cegueira branca com o social. Também descrevemos o vínculo entre o governo enquanto opressor dos ex-cêntricos. Por fim, investigamos o manicômio enquanto um microcosmo representativo das estruturas sociais.

Palavras-chave: José Saramago; Pós-modernidade; Linda Hutcheon; Ironia; Ex-cêntricos.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse le roman *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, en utilisant le concept de la postmodernité. Pour faire cela, on choisit la proposition de Linda Hutcheon sur la postmodernité, en privilégiant les notions de l'*ironie* et des *ex-centriques* proposés par elle. Après indiquer la présupposition théorique, on analyse l'oeuvre. D'abord, on détermine pourquoi le début du récit représente tout l'ensemble du roman, parce qu'on trouve la plupart des éléments travaillés pendant le récit. On établit le rapport entre la cécité blanche et le social. On décrit aussi la liaison entre le gouvernement et les ex-centriques. Enfin, on cherche l'asile comme un espace qui représente les structures sociales.

Mots-clés: José Saramago; Pós-modernidade; Linda Hutcheon; Ironia; Ex-cêntricos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. LINDA HUTCHEON E O PÓS-MODERNISMO	10
1.1. O que é pós-modernismo para Linda Hutcheon?.....	10
1.2 Ex-cêntricos	14
1.3 Ironia.....	17
2. ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E O PÓS-MODERNISMO	20
2.1 Início representativo	20
2.2 Síntese do <i>Ensaio</i>	22
2.3 A cegueira e o social.....	24
2.4 O governo enquanto opressor e os ex-cêntricos	27
2.5 O manicômio: um microcosmo representativo das estruturas sociais	32
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

José Saramago é um dos mais importantes escritores do século XX, sendo o único autor em língua portuguesa a receber o Nobel de Literatura. Sua obra é ampla, contendo peças de teatro, contos, poesia, crônicas, livros infantis, diários, memórias e, principalmente, romances. Foi nesse gênero que se destacou a partir da década de 1980 ao produzir narrativas como *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), entre outras. Em um primeiro momento, o escritor se orienta na direção à história de Portugal para revelar outras histórias, apontando para excluídos das fontes oficiais. A partir de 1991, muda de rumo, pois nesse ano publica *O evangelho segundo Jesus Cristo*, no qual aborda a figura de Jesus Cristo, e em 1995, *Ensaio sobre a cegueira*. Este último inaugura uma nova fase, na qual problemas contemporâneos são abordados de forma alegórica. Obras como *A caverna* (2000), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005) abandonam questões históricas para assumir uma função simultaneamente filosófica e ideológica.

Ensaio sobre a cegueira é um dos romances mais importantes dentro da sua obra, tendo sido adaptado ao cinema por Fernando Meirelles em 2009. Acompanhando o surto inexplicável de cegueira branca em uma cidade sem nome, Saramago narra a trajetória da epidemia, focando em um grupo de personagens sem nome. A narrativa segue o cotidiano desse grupo e os problemas que eles e a população enfrentam devido à cegueira.

Os estudos acerca de José Saramago são variados. ARNAUT (2002) e PASSOS (2012) abordam a questão da pós-modernidade na obra do autor português, enquanto RÖHRIG (2011) e VIEIRA (2009) discutem questões a respeito do alegórico, por exemplo. Porém, são poucos os teóricos que abordam esse romance e suas questões como LIMA (1999) e SILVA (2011).

O presente trabalho objetiva preencher essa lacuna bibliográfica sobre *Ensaio*¹, tendo como propósito analisar questões relativas à pós-modernidade em sua narrativa. Para tanto, utilizamos como suporte teórico *Uma teoria da paródia* (1989), *Poética do pós-modernismo* (1991) e *The politics of postmodernism* (1990), de Linda Hutcheon, em que a autora conceitua a pós-modernidade na Literatura. JAMESON (1997), EAGLETON (1998) e LYOTARD

¹ Daqui em diante, chamaremos *Ensaio sobre a cegueira* apenas de *Ensaio*.

(1998) complementam o debate proposto por Hutcheon, polemizando o assunto, tais como sua delimitação, suas contradições, pontos negativos, entre outros.

Para alcançar o resultado proposto, conceituaremos, no primeiro capítulo, a pós-modernidade seguindo a proposta de Hutcheon nas obras referidas. Analisaremos também duas noções propostas pela autora, que servem de ferramenta para a avaliação de *Ensaio: os de ex-cêntricos e ironia*.

No segundo capítulo, faremos a análise da obra. Para tanto, partiremos tanto dos conceitos de Linda Hutcheon delineados no capítulo anterior quanto da fortuna crítica. Para fins práticos, escolhemos alguns pontos de estudo, devido à riqueza de possibilidades que o texto apresenta. Primeiramente, examinamos o início da obra enquanto representatividade do que será desenvolvido por Saramago no restante do romance. A seguir, faremos uma síntese da obra para então adentrar na relação que a cegueira mantém com o social. Desenvolveremos a problemática do governo enquanto opressão e como este se relaciona com os ex-cêntricos. Por último, investigaremos o manicômio enquanto microcosmo representativo das estruturas sociais.

O objetivo desse bloco é demonstrar que a cegueira branca serve como gatilho para que o autor direcione suas críticas, revelando outra cegueira, esta social e anterior à proposta na narrativa. Além disso, pretendemos demonstrar como a sociedade apresentada em *Ensaio* não sabe lidar com a diferença, tendendo à exclusão do estranho. Esse fato tem origens no pragmatismo contemporâneo que perpassa o conjunto, gerando o encapsulamento do indivíduo e o medo de ser excluído. No que se refere ao governo, apresentaremos como esse é excludente, o que também se reflete na maioria dos cidadãos. Como argumento, apontaremos para o que Hobbes chamou *bellum omnia omnes*, a luta de todos contra todos.

1. LINDA HUTCHEON E O PÓS-MODERNISMO

1.1. O que é pós-modernismo para Linda Hutcheon?

Ao longo dos anos, Linda Hutcheon dedicou boa parte da sua obra e estudo para entender o novo fenômeno que surgia na Literatura, bem como em outras áreas do conhecimento e das artes: o pós-modernismo. De conceituação problemática e incerta, o pós-modernismo, dependendo do autor, pode ser o terceiro momento do capitalismo, chamado capitalismo tardio (Jameson), uma crise gerada pela perda da legitimidade das grandes narrativas-mestras (Lyotard) ou ainda o desenvolvimento e/ou reformulação do próprio modernismo frente aos seus problemas (Hutcheon). Segundo a autora

o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, na música, no cinema, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 19)

Conforme Hutcheon, o pós-modernismo é um movimento de duas ou mais vias. Se por um lado desfaz os conceitos tradicionais, como o de História e de Literatura, mostrando como eles são construções sócio-culturais², por outro é uma forma de pensamento plural, construída pelo contexto e histórica tanto quanto qualquer outra³. Porém, o que o diferenciaria de outras correntes de pensamento é o fato de o pós-modernismo ter consciência plena desse fato, jogando com ele sempre que pode. Isso decorre da constatação de que as grandes narrativas-mestras que sustentaram o conhecimento no Ocidente durante tantos anos entraram em crise.

LYOTARD (1998) mostrou como o conhecimento era sustentado por essas narrativas-mestras, as quais, por sua vez, legitimavam os saberes com base em jogos políticos e de poder, sendo sustentadas por jogos de linguagem. Corroborando com o que desenvolverá Hutcheon, ele apontou como todo conhecimento até o auge da influência do Iluminismo⁴ era legitimado por pares pré-determinados de campos específicos, fazendo uso de jogos de linguagens também pré-estabelecidos. O desenvolvimento desses próprios saberes, no

² “Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’, made by us, not given to us.” (HUTCHEON, 1990, p. 2)

³ Ibid., p. 12

⁴ Segundo o autor, a crise do saber científico dá os primeiros sinais no final do século XIX. (LYOTARD, 1998, p. 71)

entanto, entrou em uma nova fase quando o jogo especulativo começou a se fazer mais flexível, transcendendo as antigas áreas do conhecimento para novas zonas de contatos com áreas que normalmente se mantinham rigidamente separadas conforme o modelo enciclopédico. Essas novas zonas de contato do saber colocaram em xeque as verdades científico-factuais por terem trazido à tona questões até então não formuladas pelos antigos jogos de linguagens⁵.

A crise do saber trouxe a incerteza ao centro da discussão. Contradições que eram postas de lado ou ignoradas nas antigas narrativas-mestras foram expostas. Em um primeiro momento, fazendo uso da práxis modernista, foram atacadas com o intuito de serem resolvidas. Essas tentativas, no entanto, se mostraram falhas, pois as contradições, de fato, não eram novas aos sistemas de pensamento, apenas eram ignoradas ou coadunadas conforme os discursos dominantes. O pós-modernismo, vendo o esforço falho empreendido anteriormente, aceitou-as, atentando para como essas contradições trabalhavam dentro dos sistemas, mas sem uma solução definitiva (HUTCHEON, 1991, p. 12). Dessa forma, o esforço do pós-modernismo é sempre ambíguo, uma vez que, retomando o trecho de Hutcheon primeiramente citado, ele nunca firma, apenas propõe – e mesmo ao propor, questiona. Esse fato não significa que as velhas áreas do saber ou o conhecimento proveniente delas sejam falsos. Para Hutcheon, o pós-modernismo atua no sentido de indagar sua reação frente à experiência. O processo pelo qual isso se realiza é o de estabelecimento e posterior afastamento (ou de uso e abuso) dessas mesmas ideias contestadas. Essa crítica constante não significa um desejo de destruir o estabelecido. Seguramente, ela vem do caráter questionador e paradoxal que o pós-modernismo trouxe com a quebra da ideia de valor único e correto (ibid., p. 84)⁶.

Outra consequência dedutível das asserções anteriores é o descarte da ideia de utopia⁷, perfeição, conjunto, uno e completo. Como era de se esperar, as antigas fronteiras do conhecimento e das artes estabelecidas pelo Iluminismo e desenvolvidas pelo modernismo são questionadas. Essas foram entendidas não como um conjunto perfeito e harmônico, cuja

⁵ “Três observações precisam ser feitas a respeito dos jogos de linguagem. A primeira é que suas regras não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não quer dizer todavia que estes as inventem). A segunda é que na ausência de regras não existe jogo, que uma modificação, por mínima que seja, de uma regra modifica a natureza do jogo, e que um ‘lance’ ou um enunciado que não satisfaça as regras, não pertence ao jogo definido por elas. A terceira observação acaba de ser inferida: todo enunciado deve ser considerado como um ‘lance’ feito num jogo.” (Ibid., p. 17)

⁶ Para uma compreensão das novas perspectivas propostas pela autora na virada do século, HUTCHEON, 2002.

⁷ “No pós-modernismo existe pouca utopia, em vista das lições do passado. É isso que muito acham deprimente no pós-modernismo, e talvez tenham razão.” (HUTCHEON, 1991, p. 271)

origem era natural, e sim como um sistema aparentemente estável, historicamente construído, no qual as contradições e problemas eram deixados de lado ou resolvidos com uma dialética duvidosa. Os centros irradiadores do pensamento são confrontados pelos ex-cêntricos⁸, criando novas perspectivas que reivindicam seu lugar de verdade tanto quanto as antigas formas do saber.

Após essas definições, o cenário do pós-modernismo pode ser visto, segundo Linda Hutcheon, enquanto um momento em que a verdade, no sentido utópico da palavra, é abandonada. Os ex-cêntricos, historicamente silenciados pelos jogos de poder e/ou mesmo coadunados por esses, podem trazer à tona a visão fora do centro, mostrando novos problemas, dando novas perspectivas a velhas questões. Isso, em nenhum momento, elimina os antigos saberes já estabelecidos. De fato, o alargamento do saber decorrente da crise das narrativas-mestras não objetiva a deslegitimação do centro e/ou do passado por esse criado. O empreendimento pós-moderno não vai ao encontro do modernismo, cujo objetivo era a demolição do passado e da História. Ele pretende o alargamento destas “verdades”, mostrando que estas são condicionadas por quem as produz. Para tanto, faz uso das mesmas ferramentas do modernismo – como a ironia.⁹ Consciente de que ele próprio é resultado de determinantes históricas e políticas de certa época, o pós-modernismo joga um jogo contraditório ininterrupto: questiona o centro, mostrando a existência dos ex-cêntricos, para em seguida questionar os próprios ex-cêntricos com o intuito de apresentar outros ex-cêntricos ou outras facetas do centro e assim sucessivamente. Não por acaso, segundo Hutcheon, a forma de ficção que melhor representa esse momento é a metaficção historiográfica¹⁰, um modelo autoconsciente de que o passado é construído por meio do discurso. Dessa forma, a metaficção reconstrói a História para além do centro, mas sempre de forma consciente de que é também mais uma face de um mesmo objeto, ligando-se ao já posto anteriormente¹¹.

Devemos atentar às características da metaficção historiográfica para compreendermos certas constantes que se desenvolvem na ficção do pós-modernismo. Hutcheon levanta a

⁸ Este conceito será desenvolvido na sequência desse capítulo.

⁹ Este conceito será desenvolvido na sequência desse capítulo.

¹⁰ Em contraponto com autores de orientação marxista, tais como Jameson e Eagleton, que vêem o pós-modernismo como um momento em que a História e seus problemas são deixados de lado por um riso simplista, Linda Hutcheon demonstra como, na verdade, ele é consciente de si de suas limitações. O pós-modernismo é tão histórico quanto qualquer outro momento, com a diferença, talvez, de ser plural como nunca antes, não historicista e pluralista como o acusam (HUTCHEON, 1990, p. 12). Para uma visão panorâmica do debate, ver Jameson (1997), p. 48-52 e 342-356, e Hutcheon (1991), p. 203-226.

¹¹ Alguns exemplos sublinhados pela autora dessa consciência da construção do passado pelo discurso são *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, *Os filhos da meia-noite* e *Vergonha*, de Salman Rushdie, e *Em nome da rosa*, de Umberto Eco.

questão da paródia enquanto uma constante das narrativas. Essa não possui o caráter depreciativo que historicamente lhe é dado, pois não é usada apenas para gerar um riso efêmero, mas como forma de crítica e análise do que parodia¹². Seu valor se faz quando traz para dentro da Literatura o discurso da História para em um segundo momento desconstruí-lo, mostrando suas limitações e problemas. “Por outras palavras, a paródia é, neste século, um dos modos maiores de construção formal e temática de textos. E, para além, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1989, p. 13). Devemos ponderar que as implicações geradas pelo uso da paródia são anteriores ao próprio pós-modernismo, tendo sua origem no uso e abuso do modernismo. Como muitas ferramentas formais usadas por aquele, a paródia chega ao duplo de ser e não ser a mesma coisa que era no modernismo: formalmente, faz uso das formas discursivas desse; seu esforço não se dá na destruição do que é parodiado para edificar algo novo, antes para contestá-lo de forma crítica e distanciada. Entramos, então, em um eterno *looping* de uso e negação, no qual se instala um conceito para logo a seguir subvertê-lo e assim sucessivamente, sem nunca se chegar a uma resposta¹³. A relação intertextual que se estabelece pela paródia é importante, pois é a partir dela que ocorre a descentralização do texto. Em síntese, “a noção de paródia como abertura do texto, não como fechamento, é importante: entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado.” (HUTCHEON, 1991, p. 166)¹⁴

Outro ponto diz respeito à intertextualidade. Um texto/livro nunca é um sistema isolado em si. De fato, ele é sempre um ponto de chegada e um ponto de partida, é o *texto infinito* de Barthes¹⁵. No plano do discurso, significa que a ficção pós-modernista não estabelece uma relação maior ou menor com o mundo real que outros textos de outras épocas. Sua relação se dá no nível do discurso, seja pela relação intertextual que mantém com outros textos, seja por transformar o mundo em textos. A consciência de que não se pode apreender o mundo em um

¹² Em vários momentos durante a sua carreira, a autora se viu obrigada a reafirmar que a paródia do pós-modernismo não é o que Jameson insiste em chamar de pastiche.

¹³ “Parody in postmodern art is more than just a sign of attention artist pay to each others’ work and to the art of the past. It may indeed be complicitous with the values it inscribes as well as subverts, but the subversion is still there: the politics of postmodern parodic representation is not the same as that of most of rock videos’ use allusions to standard film genres or texts. This is what should be called pastiche, according to Jameson’s definition. In postmodern parody, the doubleness of the politics of authorized transgression remains intact: there is no dialectic resolution or recuperative evasion of contradiction in narrative fiction, painting, photography, or film.” (HUTCHEON, 1990, p. 106-7)

¹⁴ Para uma discussão mais aprofundada do assunto, ver Hutcheon (1989).

¹⁵ “E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer ele seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz sentido, o sentido faz a vida.” (BARTHES, 1987, p. 49)

texto, mas apenas transformá-lo em textos para que se possa transmiti-lo, bem como a noção de que esse texto produzido é um elo de chegada dos textos que o antecederam e um dos pontos de partida dos textos que seguirão depois dele, é o diferencial do pós-modernismo. Essa noção, por sua vez, leva ao fato de que apreendemos o mundo pelos textos que percorremos para então produzir nossos textos. Nunca se é original no sentido romântico¹⁶. Nosso discurso é um híbrido de tudo que consumimos.

Em suma, podemos definir o pós-modernismo a partir de Linda Hutcheon como um momento contraditório, no qual os ideais criados acerca do conhecimento foram postos em xeque. Isso ocorre devido à autoconsciência de si. Hoje se admite que vivemos em um mundo heterogêneo no qual o conhecimento, a linguagem e tudo mais constituem um amálgama social, uma construção, sendo também históricos.

1.2 Ex-cêntricos

Em *Poética do pós-modernismo*, Hutcheon dedica um capítulo para definir e entender o conceito de ex-cêntricos e suas implicações para a teoria do pós-modernismo. Ela aponta o início desse discurso para as décadas de 1950 e 1960 quando o movimento dos direitos civis e a contracultura começam a ser reconhecidos pelo centro¹⁷. Assim, com a abertura desses dois discursos minoritários, surgiu a possibilidade para que outros à margem pudessem clamar sua posição, fosse pela questão de raça, gênero, orientação sexual, etnia ou posição social¹⁸. Isso se dá como consequência da quebra da visão monolítica do eu vigente. A sociedade principia a se ver como uma grande colcha de retalhos nos quais vários grupos se cruzam. Nessa expansão, conceitos como centro e sua legitimidade foram questionados, visando o revigoramento da noção de margens e das fronteiras estabelecidas pelo pensamento iluminista, dentre eles o fechamento, a teleologia, a hierarquia e a subjetividade¹⁹. Essa ação não é uma tentativa de criar o caos com a perda de um centro, muito pelo contrário, é uma

¹⁶ “Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.” (HUTCHEON, 1991, p. 166)

¹⁷ Para a autora, o centro seria masculino, eurocêntrico e/ou norte-americano.

¹⁸ “Contraditoriamente, a sociedade se tornou plural no momento em que a sociedade de consumo, a nível global, tentou homogeneizá-la, tratando-a como algo homogêneo.” (HUTCHEON, 1991, p. 30)

¹⁹ “Não se trata de incerteza nem de suspensão de julgamento: ele (o pós-modernismo) questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê?” (Ibid., p. 84)

forma de afirmar a necessidade humana de tê-los como ponto de partida dentro das suas construções sócio-culturais; ele não passa de uma criação humana com o intuito de engendrar uma ordem aparentemente natural. Hutcheon afirma que esse centro (imutável, atemporal, homogêneo, monolítico) não passa de uma ficção e sua promessa de ordem do sistema enquanto conjunto é uma herança da visão cartesiana desenvolvida pelas áreas do pensamento ocidental²⁰. Sua função seria a de unir em um sistema a diversidade existente, dando-lhe a aparência de algo natural e ignorando os problemas dos conflitos entre o centro e os ex-cêntricos.

Devemos atentar para algumas questões que possam emergir dessa afirmação. Primeiro, não cabe estabelecer que as distinções não existam ou que não sejam necessárias para a construção das identidades, tanto do centro quanto das margens. Pelo contrário, dado que elas estabelecem a “identidade por meio da diferença e da especificidade” (HUTCHEON, 1991, p. 86), excluí-las seria uma forma de atenuar o problema, não de resolvê-lo. Seria seguir aquele impulso totalizante do pensamento iluminista que prevaleceu, e em muitos casos ainda prevalece, de ignorar as particularidades dentro do conjunto. O problema a ser combatido nesse caso não é as diferenças de identidades das margens, uma vez que elas sempre existiram e eram artificialmente coadunadas. Devemos derrubar as hierarquias que se impõem entre as distinções, visto que servem enquanto instrumento a parte do núcleo que não deseja quebrar a ordem hierárquica estabelecida. Segundo, ao se deparar com esse mapa complexo no qual a diferença se faz cada vez mais visível, não é conveniente manter distinções meramente binárias, cujo sistema operante é de se este está dentro, aquele está fora ou vice-versa. As margens que reivindicam seu lugar estão no plural e variam conforme o centro com que se relacionam²¹. Assim, a oposição que opera é a da pluralidade, levando as próprias margens a se relacionarem devido aos problemas que surgem na ação de cada uma com o centro. É normal que ex-cêntricos acabem por suprimir e/ou ignorar outros ex-cêntricos na tentativa de combater a posição hegemônica. Um exemplo disso é o movimento negro americano em seu primeiro momento. Esse, que reivindicava aos negros uma posição ativa frente ao homem branco, acabou se mostrando tão machista e contraditório quanto o centro, pois, embora contestasse sua posição frente à questão da raça, manteve sua posição patriarcal, na qual apenas o homem tem voz de decisão. Nesse caso, a bandeira do etnicismo levantada não

²⁰ Ibid., p. 85.

²¹ Ibid., p. 89.

abrangia todo o grupo por deixar de fora a parcela feminina, produzindo um grupo ex-cêntrico dentro do conjunto maior dos ex-cêntricos.

Outra questão importante é a maneira como se articula a desconstrução dos discursos hegemônicos homogêneos. Esses grupos fazem parte de um painel maior, no qual integram o centro e outros off-cêntricos. Dessa forma, a relação que se dá entre eles não é a tentativa de implantar arbitrariamente algo fora do conjunto, antes dar lugar aos da margem, que estão dentro e fora ao mesmo tempo, pois fazem parte do conjunto, mesmo que sejam relegados a uma posição secundária. Cabe sempre lembrar o fato de que em nenhum momento se fala em substituição de a por b, ou seja, do centro pelas margens. Pois, como é posto por Linda Hutcheon,

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. (Ibid., p. 98)

Fica claro que não se quer substituir um centro por outro, invertendo lugares e mantendo estruturas injustas que alçam um ponto, eleito como centro, com a exclusão de outro(s). O movimento que temos é o de “e/e”, que aceita, e necessita, o centro e as margens, não o excludente “ou/ou” que sugere a lógica de um discurso dominante e caráter homogeneizante.

Os exemplos do movimento negro americano e do movimento feminista são apenas um primeiro momento desse processo, pois apesar de serem ex-cêntricos em relação ao centro, ainda estão dentro do sistema, sendo ex-cêntricos de dentro. Isso pode parecer estranho em um primeiro momento, mas, ao analisar o(s) sistema(s) e as relações estabelecidas por ele(s), fica claro que ambos os grupos são excluídos do *ensemble* principal, no caso, os Estados Unidos. O movimento negro americano, por exemplo, como excluído, tem demandas e questionamentos que não são os mesmos do movimento negro de países africanos pós-coloniais ou América latina. O(s) movimento(s) feminista(s) também tem de lidar com esse tipo de questão. O seu centro não é o mesmo na latino-americana, África ou Ásia. Essa descentralização depende do centro com o qual se relacionam tanto quanto com a posição que mantém com ele. Não é justo nem correto esperar que grupos marginais brasileiros, americanos, portugueses e europeus tenham demandas semelhantes, uma vez que a relação de exclusão depende do centro e da sua posição em relação a outros centros, dos quais, por vezes, ele mesmo é marginal²².

²² “A descentralização vai depender do centro que contesta.” (Ibid., p. 87)

Vejamos a questão da ironia.

1.3 Ironia

No decorrer das obras utilizadas, Hutcheon define as características da ironia sucessivas vezes, cada qual de um ângulo diferente. Para tanto, seu esforço maior é analisar como essa funciona a servir um mecanismo maior: a paródia.

HUTCHEON (1989), ao desenvolver uma longa cadeia de argumentos acerca da paródia, define as propriedades essenciais da ironia. Na sua defesa da paródia²³, argumenta que a ironia é o que diferencia a definição mais usual de paródia, enquanto o que ridiculariza seu modelo, daquela que deseja estabelecer, o da paródia que estabelece a diferença (ibid., p. 72). Para tanto, “assinalar a diferença através da ironia é uma maneira de lidar com aquilo a que chamo o âmbito do *ethos* paródico ou aquilo a que outros chamaram de ambivalência” (ibid. p. 72). Possuindo uma especificidade simultaneamente semântica e pragmática, a ironia funciona como uma antífrase dentro do texto, ao revelar o contrário do que expõe e também o julgamento do emissor da mensagem para com aquilo que ironiza²⁴.

Essa primeira função da ironia, a semântica, é a que usualmente conhecemos. Seu sentido é o mesmo da antífrase, ou seja, revelar o sentido contrário do que é dito/escrito. Nesse jogo semântico, um mesmo significante produz dois significados: um literal (aquilo que é afirmado) e outro que é dado (o que é intencionado). Hutcheon expõe a intrínseca relação entre a ironia e a paródia nesse ponto: enquanto o primeiro atua no nível microcósmico (semântico), o segundo no nível macrocósmico (textual). Dessa forma, Hutcheon afirmará que “devido a esta semelhança estrutural, gostaria de argumentar que a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico, e até privilegiado” (ibid., p.74-5). Sua confiança da relação inerente, e mesmo dependente, entre ironia e paródia a faz afirmar que “a patente recusa pela ironia da univocalidade semântica equipara-se à recusa pela paródia da unitextualidade estrutural” (ibid., p. 75).

Por sua vez a função avaliadora é o que torna a ironia pós-modernista diferente daquele conceito de mero riso com o qual se relaciona o termo, elevando a paródia a um novo patamar. Por meio dela, o codificador imbui suas visões e julgamentos a respeito da

²³ Hutcheon define a paródia como o instrumento maior na construção formal e temática de textos (HUTCHEON, 1989, p. 13).

²⁴ “A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa.” (HUTCHEON, 1989, p. 73)

coisa/pessoa criticada ao decodificador, o leitor. Para que funcione enquanto ironia, a autora afirma que “o grau de efeito irônico num texto é inversamente proporcional ao número de sinais abertos necessários para a obtenção desse efeito” (ibid., p. 75). No entanto, devemos fazer notar que nesse ponto “residiria na pronta adaptabilidade da ironia trocista ao gênero da sátira” (ibid., p. 75). Ou seja, o limite entre os dois objetos é tênue, fazendo-se visível apenas na intensidade do uso do mecanismo pragmático.

Por sua vez, em *Poética do pós-modernismo*, a autora enfoca o uso da ironia nos romances pós-modernos. Ela não argumenta que é por meio dessa ferramenta que se faz reinterpretação crítica do passado. Na metaficção historiográfica, ela serve como ponto de partida para a interpretação crítica do fato histórico, direcionando para uma nova significação. Isso não faz com que a interpretação substitua a anterior. Enquanto empreendimento contraditório, o pós-modernismo estabelece e subverte, sempre consciente de ser uma convenção sócio-cultural determinada por um contexto. Assim, a ironia, enquanto ferramenta da paródia, é o elemento a manter o autor consciente de que ele próprio é um interpretador de um texto, mesmo que ele esteja à margem. Além de ser o recurso de interpretação crítica do passado, a ironia é o que lembra quem escreve que sua posição, por mais representativa que seja, é limitada. Ela funciona enquanto alerta aos autores para que não tomem posições absolutas.

Sendo a reelaboração constante e crítica, muitos teóricos de filiação marxista tendem a acusar a prática paródica e irônica de um retorno nostálgico ao passado²⁵, confundindo paródia com pastiche. Hutcheon argumenta que é apenas pela reelaboração da experiência humana que se chega mais próximo de “uma verdade”. Para evitar o erro das grandes narrativas do conhecimento de criar “a verdade”, a ironia trabalha no sentido de lembrar que o seu lugar é interpretado, podendo ser desconstruído. A função da ironia junto à da paródia não é retornar ao passado, exaltando-o. Antes é tornar conscientes os autores de sua posição complexa e ambígua no empreendimento pós-moderno²⁶.

Dessa forma, podemos definir a ironia, segundo Linda Hutcheon, como um mecanismo cujos pilares são a função semântica e a função avaliadora. O primeiro funciona como uma

²⁵ Fica claro o posicionamento de Hutcheon contra o de autores de matriz marxista como Fredric Jameson e Terry Eagleton, os quais acusam o pós-modernismo de “canibalizar o passado (e todos os seus estilos) e os recombinar em ensembles exageradamente estimulantes” (JAMESON, 1997, p. 46) ou ainda que “se a interpretação é entendida, à maneira temática, como o desvendamento de um tema ou significado fundamental, então parece claro que o texto pós-modernista (...) é definido como um fluxo de estruturas ou de signos que resiste ao significado, cuja lógica interna fundamental está na exclusão da emergência de temas propriamente ditos, e que, portanto, sistematicamente se propõe a frustrar as tentações interpretativas tradicionais” (Ibid., p. 113)

²⁶ “Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje.” (HUTCHEON, 1989, p. 62)

antífrase. Seu mecanismo é largamente conhecido: um codificador cria uma mensagem e o decodificador pode interpretar dois sentidos com a mesma mensagem. O segundo trabalha enquanto crítica. Ao fazer uso dessa ferramenta retórica, pretende-se fazer um julgamento crítico do objeto. Devemos lembrar que a ironia é usada pela paródia como ferramenta retórica privilegiada, pois, enquanto a paródia atua a nível textual, a ironia atua a nível semântico.

Nossa escolha sobre estes três objetos dentro da obra da autora não foi ocasional. Dentro da vasta gama de conceitos apresentados por Linda Hutcheon, acreditamos que os *ex-cêntricos* e a *ironia* sejam os principais, pois o primeiro lida com uma consequência da quebra das narrativas-mestras : o empoderamento dos historicamente excluídos do projeto iluminista. O segundo lida com uma ferramenta retórica altamente utilizada por autores como José Saramago, dando ensejo para os autores tecerem suas críticas.

A escolha da ironia, e não da paródia, se deu por cremos não haver necessidade do uso dessa. Em *Ensaio sobre a cegueira* não há o uso da paródia da maneira exposta por Hutcheon. Ademais, ao contrário de outros romances do autor – *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* –, a obra analisada não pode ser enquadrada no gênero romance de metaficção historiográfica por não analisar nenhum fato histórico. Então a predileção de uma por outra é também fruto do imperativo interpretativo demandado pelo texto descrito.

2. ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E O PÓS-MODERNISMO

2.1 Início representativo

No primeiro parágrafo de *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago apresenta o tom da obra.

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu um desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como os cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorramentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente. (SARAMAGO, 2013, p. 11)

A construção da cena aponta para uma constante da obra a ser desenvolvida: o ser humano em choque com outros ao redor. A posição dos automobilistas “com o pé no pedal da embraiagem”, acuando os pedestres mesmo com o sinal fechado, demonstra esse tipo de conflito. De um lado, há os motoristas e suas máquinas – estas representando o poder, quer econômico, quer de força – e de outro os pedestres. O enfrentamento ocorre em um meio de convívio social com regras estabelecidas, o que, no entanto, não impede que pressões sejam feitas por um dos grupos. Assim, desde esse ponto, a presença e o conflito entre o centro(s) e os ex-cêntricos é demonstrada. No caso, os primeiros retratando o centro e os pedestres, os ex-cêntricos.

Dessa forma a primeira crítica do autor dentro da obra é tecida de forma irônica: a crença na lógica do funcionamento da cidade a criar embates. Tem-se dois lados estabelecidos e suas posições de opressão por parte de um dos lados. O opressor usa de um argumento “lógico” ressaltado ironicamente pelo narrador no fim do parágrafo citado. A pressa, a pressão gerada pelo imediatismo, é o que leva os motoristas, de maneira impensada, a ameaçar quem passa pela faixa de pedestres. Tudo segue um raciocínio perfeitamente delineado e subentendido por todos no *enjeu* coletivo.

SILVA (2011) ressalta o fato de que “não por acaso, *Ensaio sobre a cegueira* começa com uma situação de trânsito.” Seu argumento converge para a ideia de que esse cenário

representa o ideal iluminista da razão no qual, ao menos que alguém quebre as regras, não haverá caos, pois suas regras criam um ambiente propício para que o desenvolvimento do trânsito se dê sem problemas. No entanto, o que se caracteriza na obra é como essa mesma lógica utilitarista, ao não ser questionada, gera situações desumanas fazendo uso do mesmo argumento do sinal de trânsito. Saramago cria a possibilidade de crítica ao inverter ironicamente essa lógica.

Outro detalhe importante para a construção da cena e das posições ocupadas de cada um é o uso do léxico das imagens criadas pelo narrador. Se, por um lado, temos “os cavalos nervosos que sentissem a vir no ar da chibata”, por outro temos o uso dúbio do termo *peão*, mostrando um duplo rebaixamento dos pedestres em relação aos motoristas, dado que esse termo pode tanto significar pessoa que anda a pé ou infante, plebeu, no português europeu.

Oliveira (2011) sintetiza essa visão ao lembrar que

O fato de que essa cena se passa num lugar com o qual qualquer um pode, de alguma forma, se identificar pelo campo semântico que se desenha (com termos como “aceleraram, esperava, atravessar, impacientes, avançando, recuando, acabaram, passar, tardar, demora, mudanças, sucessivas, circulação”), resulta, sobretudo, na constatação de que se está diante do índice metanarrativo de uma modernidade radical pela qual a vida é subordinada à medição cronológica e compulsivamente absorvida pela ideia de temporalidade. O controle, no entanto, se antecipa à sua própria ineficácia: os segundos de espera nos semáforos a que os automóveis estão obrigados significa tanto o controle do tempo como a iminência do seu colapso que é, exatamente, o que se descreve após essa cena inicial com o aparecimento do primeiro caso de cegueira.

Notamos os mesmos tipos de conjunto de imagens na sequência: o nervosismo dos motoristas com o imprevisto (o carro parado na primeira fila), a aglomeração em torno do problema, as ideias de alguns condutores de “empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito” (SARAMAGO, 2013, p. 12), o motorista a gritar, solitário, dentro do carro “estou cego”.

Mesmo que não seja um dos temas principais a ser abordado em nossa análise da obra, a questão da solidão deve ser tratada. No transcorrer do romance, Saramago compreende a existência de todos os personagens em rotinas próprias, isoladas das demais à volta, até dos mais próximos. Esse distanciamento acontece com os binômios de personagens a mulher do médico e o médico, o primeiro cego e a sua mulher, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda. Mesmo na situação-limite, tal qual a do manicômio, a ser abordado adiante, os personagens persistem fechados em si. Apenas na terceira parte do romance, após o incêndio do manicômio, os personagens confluem hábitos para a sobrevivência do grupo,

demonstrando uma mudança do ser em si para uma existência coletiva (ou coletivizada em detrimento da situação).

A cegueira, mesmo não firmada, é apresentada no contexto de abertura do romance. Há por um lado o raciocínio de que a sociedade, tratada na circulação de veículos e pessoas, funciona de forma apropriada. As regras estabelecidas pelo convívio comum moderam as relações entre a população no trânsito. Os limites e papéis de cada parte são delineados, o que não impede de que parte tente burlá-la ou mesmo se mostre incomodado com essas marcas. Na tensão da cena, o que cria a ironia é o desejo de avanço constante por parte dos que têm o poder (motoristas) e a necessidade de esses obedecerem a regras. Assim, ocorre uma primeira cegueira, a qual se apresenta enquanto cegueira social. Ela se estabelece na crise das relações entre os indivíduos dentro do tecido social, uma vez que, como desenvolveremos com este trabalho, o rompimento de laços com a antiga ordem é constante. Repara-se ainda que o anseio de seguir tais regras sem contestar suas incongruências leva a situações cujo foco será irônico por parte do narrador. Desvelar ações e práticas cotidianas e as violências perpetradas por ela são constantes na obra.

2.2 Síntese do *Ensaio*

Após a cena inicial, o primeiro cego torna à casa com o auxílio de um cidadão anônimo, que em seguida rouba seu carro. Ao chegar, a mulher do primeiro cego constata sua situação e leva-o a um oftalmologista na esperança de que a cegueira branca seja tratada. Mas ficam sabendo que não há caso semelhante na literatura médica.

A partir desse ponto de contato, apresenta-se o grupo nuclear da narrativa. Os personagens que estavam na sala de espera do médico (a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, o velho da venda, a secretária, o próprio clínico) são atingidos pelo problema, bem como a mulher do primeiro cego e o ladrão.

O mal, epidêmico, se espalha. O governo é contatado pelo médico antes que ele perca a visão, e medidas são tomadas para evitar que a cegueira branca, treva branca ou ainda mal branco (nomes dados pelo fato de a perda de visão gerar a sensação de que se está em um mar branco) se espalhe. A medida tomada para evitar o aparente surto de um vírus é isolar os atingidos em um manicômio em regime de quarentena, inclusive a mulher do médico, que não cegou, mas finge ter sido atingida para ficar junto ao marido. Esse ponto conclui a primeira

parte temática da narrativa, focada no começo do problema (a cegueira branca) e no tratamento oferecido pelo governo.

O segundo núcleo temático começa com a chegada dos primeiros cegos ao manicômio. De pronto, outros grupos atingidos pelo mal branco também são isolados pelo governo, bem como pessoas suspeitas de ter o suposto vírus. Há no local a subdivisão de camaratas, preenchidas conforme chegam cegos e suspeitos de contágio. Por meio de uma gravação (reproduzida mais adiante neste trabalho), o governo se faz presente, dando-lhes ordens e instruções para que o convívio dos cegos se passe da melhor forma possível.

O poder do Estado se apresenta também por meio do exército, responsável pela segurança do local, impedindo os cegos de abandonarem o perímetro do manicômio. O que se segue é o caos, pois, uma vez sem visão, as pessoas abandonam os hábitos civilizados de convivência coletiva. Há excrementos por todos os lados, a sujeira se multiplica rapidamente nas roupas e no ambiente. As relações humanas também seguem rumo ao despudor, dado que a cegueira permite a eles assumir atitudes antes não tomadas (normalmente relacionadas ao sexo).

Nesse contexto, a mulher do médico serve como farol que acompanha a progressiva mudança. Nesse ponto, a narrativa segue na alternância entre descrever a situação geral do lugar e a do grupo do médico. As divisões entre as camaratas se fazem presentes, e logo há disputa pela comida. Discussões e conflitos ocasionais acontecem até o momento em que uma das camaratas, nomeada de *a camarata dos cegos maus* pelo narrador, toma o controle dos alimentos, fazendo uso da força física e de uma arma de fogo. Em um primeiro momento, a camarata dos cegos maus impõe um acordo às demais: para comer, todos os grupos devem pagar. Contudo, a decisão dura pouco. Ao concluir que não há muito mais bens de valores a cobrar, os cegos maus demandam outro pagamento. Cada conjunto deve ceder suas mulheres para que eles possam se satisfazer sexualmente. Elas protestam, e há debates acerca do que deve ser feito, o que não as impede, no fim, de aceitar o fado. Os cegos maus executam o estupro coletivo nas várias camaratas. Ao chegar a vez do grupo da mulher do médico, uma personagem morre no ato, tendo uma reação por parte dela, que, em retaliação, mata o líder dos cegos maus, gerando um conflito entre os grupos, ao término do qual uma das personagens atea fogo à camarata dos cegos maus, conseqüentemente incendiando o manicômio. Os cegos percebem que não há mais soldados fazendo guarda, o que lhes permite fugir do local, finalizando o segundo segmento temático do romance.

O último trecho acompanha o grupo do médico pela cidade. Não há mais governo, e o caos está instalado na sociedade. Vive-se em pequenos grupos que se deslocam

aleatoriamente pela cidade em busca de comida e abrigo. Nesse segmento final, tem-se o deslocamento do grupo principal à procura de alimento, circulando pelas residências dos cegos desse conjunto até terminarem na casa do médico. Ao final da narrativa, o primeiro cego e outros personagens voltar a ver, sugerindo que o mal branco acabará em um futuro próximo da mesma forma que apareceu.

2.3 A cegueira e o social

A difusão do mal branco demonstra a desintegração de uma ordem social estabelecida. Com o avanço da situação, as instituições, principalmente o governo, não compreendem o problema principal (a cegueira branca), nem suas consequências: como lidar com os afetados, que medidas tomar frente à epidemia que se alastra, entre outros. A questão tem de ser resolvida, não importando os meios. A opção adotada é o isolamento de parte da população contagiada.

Apropriando-se da terminologia de Hutcheon, antes indicada, verifica-se que há um discurso irônico em ação. A questão da falta de visão se delineia enquanto problema prático no contexto social, criando situações e consequências. Esse tema engendra a narrativa ao mesmo tempo em que cria o espaço crítico para Saramago. A cegueira física é resultado de outra, social, esta sendo o objeto do discurso irônico. É nesse jogo que as críticas são feitas, pois o narrador problematiza o coletivo e suas relações. A questão principal não reside no fato de que ninguém enxerga, dado que esse ponto é apenas um gatilho narrativo. A ironia e as diatribes têm lugar nas mensagens subentendidas pelo mecanismo exposto.

Para demonstrar essa hipótese, tomaremos o exemplo do primeiro cego e da sua esposa na primeira parte da obra.

Ao perder a visão, o primeiro cego recebe a ajuda de um desconhecido, que o leva para casa e ajuda-o a se instalar. O que é aceito como um gesto altruísta acaba por se transformar em desconfiança. Apesar da condição fragilizada, ele prefere ficar só no apartamento a estar na presença de um estranho.

O zelo pareceu de repente suspeito ao cego, evidentemente não iria deixar entrar em casa uma pessoa desconhecida que, no fim de contas, bem poderia estar a tramar, naquele preciso momento, como haveria de reduzir, atar e amordaçar o infeliz cego sem defesa, para depois deitar a mão ao que encontrasse de valor. Não é preciso, não se incomode, disse, eu fico bem, e repetiu enquanto ia fechando a porta lentamente, Não é preciso, não é preciso. (SARAMAGO, 2013, p. 15)

Ele suspeita do desconhecido e de seu comportamento. A preocupação com os bens materiais e o temor com o bom samaritano demonstram o quanto o primeiro cego, mesmo desamparado, opta por estar só, aguardando alguém de confiança – no caso, a esposa. Sua hesitação tem origem em um problema que o autor aborda durante toda a obra: o encapsulamento do ser dentro dos pequenos meios sociais aos quais têm acesso e nos quais confia. Nessa situação, será a família, representada pela mulher; em uma segunda e terceira partes da trama, será o grupo de personagens formado na primeira camarata. A perturbação cognitiva é metáfora para que a outra, o mal que se alastra pelo tecido social, dê vazão, intensificando-se. Essa cegueira, portanto, é desvelada por outra, a física.

PASSOS (2013) propõe que a “cegueira poderia ser vista como uma espécie de alegoria da própria condição pós-moderna” (p. 43). Seu argumento retoma aquele de Lyotard, ponderando que a falta de relatos legitimadores leva ao niilismo²⁷. Assim, ele aponta para a falta de alicerces de uma cultura pós-moderna e do indivíduo desse momento histórico, pois ambos estão em crise devido ao colapso dos sistemas abstratos absolutos com o questionamento das narrativas-mestras. A cegueira saramaguiana reside na contradição entre as várias possibilidades apresentadas e a instabilidade decorrente da liberdade posta no primeiro ponto. Não há fundamentos a direcionar o ser humano, o que cria o paradoxo da falta de centro com as múltiplas possibilidades. O que nos leva a interpretar o fato de cegueira ser *branca*: não são as restrições do saber que a geram, antes a riqueza de escolhas oferecidas.

Contudo, não devemos considerar negativas essas afirmações, posto que, segundo PASSOS (2013),

De forma consonante com o discurso heideggeriano, o niilismo de Saramago não deve ser pensado como um sentido paralisante em sua essência, mas como inerente a uma nova apreensão do tempo, indicando caminhos de superação para a compreensão do homem.

Compreendê-la é entender o sujeito indeterminado e sua busca por liberdade. A posição de Passos é parcialmente negativa frente à situação, uma vez que ele corrobora com a visão marxista, por vezes pessimista, de EAGLETON (1998) ao citá-lo na sequência. Eagleton afirma que

[...] um pouco tarde demais, esbarramos com um sujeito pós-moderno, cuja “liberdade” consiste num tipo de arremedo de fato de que já não existem mais alicerces alguns, que, portanto, está livre para transitar, seja com preocupação ou êxtase, por um

²⁷ Este conceito é empregado por Passos segundo o modelo proposto por Heidegger.

universo por si só arbitrário, contingente, aleatório. O mundo, por assim dizer, fundamenta esse sujeito na sua própria ausência de fundamento, permite sua liberdade de ação pela sua própria natureza gratuita. A liberdade desse sujeito não decorre de sua indeterminação, mas precisamente porque ele se define por um processo de indeterminação. (p. 49)

Ele negativa a quebra do centro e suas consequências. O debate principal, o porquê do mal branco, reduz-se a uma questão de perda de legitimação, resultando em niilismo. “O sujeito se define por um processo de indeterminação”, não mais pelo marxismo ou outra categoria semelhante. O que guia essa conclusão é a questão de *verdade*. O ser humano cega por não crer mais nela, ou pior, por não ser mais capaz de encontrá-la dentre as *verdades* propostas. Eagleton recusa a possibilidade por ter em mente o axioma marxista. Passos é menos fatalista sobre o tema, distinguindo a diferença entre o fim das narrativas enquanto centro absoluto e ponto de referência, e o fim delas enquanto verdades absolutas.

Nosso argumento acerca da cegueira social vai nessa direção. Ela é antes um fenômeno do conjunto, pois se desenvolve na questão da possibilidade. O caso é que a ampla gama de escolhas (centros) gera o sentimento de incerteza, dado que nenhuma é absoluta e/ou plena. Isto leva o indivíduo ao niilismo e ao apego exacerbado aos valores que conhece e domina por rejeitar essa situação de constante incerteza que a condição pós-moderna apresenta, fechando-se em si. A treva branca, assim, serve enquanto mecanismo para mostrar o quanto o encapsulamento do ser não consegue criar zonas de contato com o outro.

Ainda nesse trecho, mas com a mulher do primeiro cego, há outra faceta do mal comum exposta na trama: a exclusão pela diferença. Na sequência, ela leva o marido ao médico para examiná-lo. Nesse momento, há uma cena na qual são apresentadas as preocupações individuais, mas que podem ser interpretadas como coletivas de passar despercebidos pelo conjunto.

Sáíram. Em baixo, no vestíbulo da escada, a mulher acendeu a luz e sussurrou-lhe ao ouvido, Espera-me aqui, se algum vizinho aparecer fala-lhe com naturalidade, diz que estás à minha espera, olhando para ti ninguém pensará que não vês, escusamos de estar já a dar notícias da nossa vida. (SARAMAGO, 2013, p. 19)

Esconder o problema se faz necessário. Não se quer parecer fora do todo, pois significa exclusão, estar fora do padrão esperado. Em nenhum instante os personagens pensam em pedir ajuda ou desejam ser vistos em tal condição. O primeiro cego auxiliado por um desconhecido, dispensa-o em seguida com receio do roubo. Sua esposa mantém o mesmo comportamento, aparentemente padrão. O irônico é ver uma agrura individual ser encoberta pelo medo da diferença.

Saramago emprega constantemente a ironia para desvelar a cegueira social. É nesse jogo entre problema físico versus problema social que se articulam suas críticas, pois, ao apresentar as situações que têm como ponto inicial a treva branca, ele sublinha a intensidade do outro mal, aquele entre os indivíduos, o qual deve realmente ser compreendido e corrigido.

As críticas feitas pelo narrador no contraste entre o que se passa e o que se espera ocorrer são variadas. A cada momento, uma nova situação surge, trazendo à superfície discussões importantes sobre certos aspectos da sociedade pós-moderna: o culto excessivo ao valor, o encapsulamento pessoal, a desconfiança para com o próximo, a exclusão (e o medo dela) pela indiferença, o uso excessivo do pragmatismo sem atentar para os aspectos particulares de cada situação.

Todas as ações e consequências desenvolvidas no *Ensaio* seguem o mesmo esquema exposto antes. Problemas e complicações engatilhadas pelo mal branco são resultados de uma questão maior, o da cegueira social estabelecida.

O mal físico inexplicável serve de gatilho narrativo para que outro ponto possa ser esmiuçado: as questões problemáticas do tecido social. A cada instante Saramago recorre à ironia no intuito de criticar o caráter duvidoso do conjunto humano representado, quer nos seus valores (o materialismo, a desconfiança para com o próximo), quer nas suas práticas (o isolamento arbitrário de parcela da população visando o bem maior, a tentativa de submissão da mulher frente ao homem como no caso do estupro coletivo). Seu esforço se dá no sentido de mostrar como a base do problema não é um fenômeno atípico, antes a doença espalhada pelo tecido social. As causas dessa questão podem estar ligadas ao que PASSOS (2013) apresenta como resultado da própria condição pós-moderna, na qual a falta de um centro implica o niilismo do indivíduo. A questão-chave é o fato de haver vários indivíduos que não conseguem se relacionar a partir da diferença. A crise do centro apresentada por Lyotard gera a incerteza e o apego excessivo aos valores internalizados por cada um sem questionamento. Compreendemos esse fato não do ponto de vista negativo, o qual leva ao caos e ao niilismo vazio. Afirmamos que a possibilidade da busca da verdade é o passo a ser alcançado após o momento de crise, aparentemente catártico, e das reflexões suscitadas por ele.

Vejamos a questão do governo enquanto opressor e dos ex-cêntricos.

2.4 O governo enquanto opressor e os ex-cêntricos

O governo representa a grande força opressora da narrativa. SILVA (2011) o caracteriza como “aparentemente generoso e democrático, pois sua política social não cuida

do outro, o menos favorecido, pelo contrário, o exclui da sociedade” (p. 50). É quem segrega a população em grupos, atribuindo valor a eles. No caso de *Ensaio*, esse fato se dá quando os atingidos pela cegueira branca são apartados do resto da população.

SILVA (2011) ainda observa que “o medo é instrumento de dominação do poder.” (p. 51), pois “os dois pilares de sustentação do governo, representado no romance, são a punição e a exclusão” (ibid.). Quem não usa dele para manter o controle da massa está fadado ao fracasso ou a ser subjugado por quem o utiliza. O centro é autoritário com os que ele julga diferente. Se não os coaduna à normalidade esperada, seu *modus operandi* é excluí-los, trancafiando os atingidos pela treva branca no manicômio.

Não por acaso SILVA (2011) traça um paralelo com outro romance, *1984*, de George Orwell. Além de classificá-los como distópicos, ele aponta que em ambos há uma autoridade opressora, cujas relações mantidas com a população são distintas. No romance de Orwell, as relações de Winston Smith, protagonista da obra, com o aparato estatal mostram um indivíduo massacrado por um comando totalitário, exigindo a subserviência. Na narrativa de Saramago o poder dominante sustenta um discurso democrático, no qual valores como benevolência e altruísmo são instigados. No entanto, suas práticas vão ao sentido contrário, pois mostram-se excludentes. A autoridade exerce sua violência sobre os cidadãos para lembrá-los de que, apesar de livres, são passíveis de repreensão ou encarceramento conforme decisão arbitrária dele.

RÖHRIG (2011) ressalta a necessidade de opressão imposta pelo Estado. Para seu funcionamento evoluir no momento de crise, o uso da força é vital. Ele argumenta que “os soldados representam um dos elementos do governo (Aparelho Repreensivo do Estado); o qual, por sua vez, deixou os cegos aprisionados no manicômio sem as mínimas condições de higiene e infraestrutura” (p. 32-3).

Fazendo uso da divisão de RÖHRIG (2011), temos três representações distintas de Estado em *Ensaio*. Um primeiro, que opera até o momento em que médico e sua esposa entram no manicômio, segue o padrão exposto acima, cujos valores positivos exaltados não se realizam. Em todo o processo de alijamento, ele procura isolar o problema, nunca solucioná-lo. Esse fato, aliado ao senso utilitarista que cruza os personagens durante o romance, torna natural a escolha do isolamento.

RÖHRIG (2011) ressalta ainda que, após o encarceramento dos cegos, o Estado se manifesta de duas formas: ou por meio da gravação executada pelos alto-falantes ou pela força simbolizada pelo exército. No primeiro, sentimos a mão bondosa do governo no intuito

de auxiliar conforme possível na organização dos internos, bem como demonstra sua aparente preocupação com o conjunto.

O governo lamenta ter sido forçado a exercer energeticamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios a população na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio, supondo que de um contágio se trata, supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. (SARAMAGO, 2013, p. 49-50)

A forma com que a autoridade *lamenta ter sido forçada* a agir apresenta seu *modus operandi*. O raciocínio de proteger o conjunto, expressando uma posição democrática, é sublinhado pelo uso do léxico carregado e pesaroso (o uso da palavra *dever* enfatiza a função aparentemente caridosa e preocupada deste). Apela-se ao “civismo e a colaboração de todos os cidadãos” para o bom desenvolvimento das medidas tomadas.

Ao caçar a liberdade de circulação dos contaminados, o centro apela para uma consciência de conjunto. Seu argumento é de que essa ação deve ser tomada para preservar o coletivo. Assim, são estabelecidas as diretrizes de quem está no comando político e suas categorias: há o centro, aqueles que ainda enxergam e devem ser preservados, e os ex-cêntricos, os cegos. Não há, porém, oposição a essa prática. Guiados por ideias aceitas como lógicas, racionais, centro e margens perpetram a exclusão de um grupo. O pragmatismo é a chave para o entendimento dessas e de outras ações.

O trecho seguinte da gravação exacerba todas as questões postas até então:

O governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem de ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de qualquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional (ibid. p. 50).

Ainda no contexto da representação do governo anterior ao manicômio, há um ponto que deve ser analisado: a gravação repetida todos os dias pelo auto-falante. Ela é reproduzida quando os primeiros cegos chegam ao local de isolamento e repetida diariamente enquanto lembrança do mundo além dos muros. Suas ordens são precisas:

primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de

higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, trata-se de uma recomendação, não de uma ordem, os internados organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuamos a enunciar, sexto, três vezes por dia serão depositadas caixas de comida na porta de entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respectivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio, sétimo, todos os restos deverão ser queimados, considerando-se restos, para este efeito, além de qualquer comida sobrança, as caixas, os pratos e os talheres, que estão fabricados de materiais combustíveis, oitavo, a queima deverá ser efectuada nos pátios interiores do edifício ou na cerca, nono, os internados são responsáveis por todas as consequências negativas dessas queimas, décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior em hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões, décimo segundo, em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca, décimo terceiro, a comunicação entre a ala dos pacientes e a ala dos suspeitos de contágio far-se-á pelo corpo central do edifício, o mesmo por onde entraram, décimo quarto, os suspeitos de contágio que virem a cegar transitarão imediatamente para a ala dos que já estão cegos, décimo quinto, está comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento de novos ingressados. O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites. (ibid. 49-50)

O teor da mensagem é claro: não há qualquer possibilidade de contato entre os internos e o mundo exterior. A comunicação será restrita apenas aos militares via telefone – e ainda assim caso haja necessidade.

Ao ressaltar que “abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata”, o governo apresenta seus mecanismos de ação. A morte dos cegos ou dos suspeitos é certa, caso tentem sair. Preservar a população é o mais importante. O tom firme, sem explicações, corrobora para a construção de uma identidade autoritária e coerciva.

Um apelo final, contudo, chama atenção. Ao terminar a mensagem, a gravação interpela os que habitam o manicômio para que todos cumpram o seu dever. Ela reforça a ideia construída de que todos, infectados ou não, devem corroborar para a eliminação do problema, apesar de somente os afetados serem privados do seu estado de direito.

O Estado se manifesta de outra forma enquanto os cegos estão encarcerados: o exército. Usado como meio de retenção, esse segue rigorosamente o mecanismo de isolamento imposto pelo poder. Nas poucas vezes que tem contato com os cegos no manicômio, repreende-os como fica claro na cena a seguir.

Alto, voltem já para trás, tenho ordens para disparar, e logo, no mesmo tom, apontando a arma, Nosso sargento, estão aqui uns gajos que querem sair, Não queremos sair, negou o médico, O meu conselho é que realmente não queiram, disse o sargento enquanto se aproximava, e, assomado por trás das grades do portão, perguntou, Que se passa, Uma pessoa que se feriu numa perna apresenta uma infecção declarada, necessitamos imediatamente antibióticos e outros medicamentos, As ordens que tenho são muito claras, sair, não sai ninguém, entrar, só comida, Se a infecção se agravar, que será o mais certo, o caso pode rapidamente tornar-se fatal, Isso não é

comigo, Então comunique com os seus superiores, Olha lá, ó ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou levam um tiro, Vamos, disse a mulher, não há nada a fazer, eles nem têm culpa, estão cheios de medo e obedecem a ordens, Não quero acreditar que isto esteja a acontecer, é contra todas as regras de humanidade, É melhor que acredites, porque nunca te encontraste diante de uma verdade tão evidente, Ainda aí estão, gritou o sargento vou contar até três, se às três não tiverem desaparecido da minha vista podem ter como certo que não chegarão a entrar, uuum, dooois, trêêês, ora aí está, foram palavras abençoadas, e para os soldados, Nem que fosse um irmão meu. (SARAMAGO, 2013, p. 69)

A ironia desse trecho sintetiza a construção saramaguiana durante o texto. Há uma situação limite que demanda resolução por parte dos cegos. A tentativa de solucioná-lo, no entanto, se mostra infrutífera, pois o exército, representado pelo sargento, se nega terminantemente a pedir ajuda aos seus superiores. Para ele, o único fato importante é seguir rigorosamente as ordens de isolamento do grupo. Nesse mundo prático, não há espaço para questionamentos nem de exceções. Excluir membros do corpo social afetados pelo mal branco é compreensível ao militar naquela conjectura. A cegueira social, anterior à física, é tamanha, que o sargento admite não ceder privilégio “nem que fosse um irmão meu”. Governo e população acreditam que, afastando os ex-cêntricos, acaba-se com o problema. O comportamento pregado pela maioria não vê chances para análise de casos ou alternativas, mesmo para entes próximos.

As outras formas do poder do Estado se dão dentro do manicômio. Uma delas é feita pela camarata do médico, representando uma via democrática, a qual busca, através do diálogo, solucionar os problemas (p. 62). No entanto, a tentativa falha desde o princípio. Conflitos acontecem já na escolha do seu líder. Mesmo sem votação, o nome do médico é indicado pela maioria, recebendo forte oposição do ladrão e de outros membros da camarata, que questionam a validade da escolha. O próprio eleito deseja mudar o modelo de organização, empreendendo um comando de escolha cujas decisões sejam tomadas coletivamente. No entanto, grupos de interesses diversos acabam frustrando a proposta. Mesmo sendo protagonista em quase todas as ações empreendidas pelo seu grupo, o médico nunca é visto como líder pela maioria.

A outra representação, essa de cunho autoritário, é feita pela camarata dos cegos maus, que expressa o egoísmo ao empregar a força para alcançar seus objetivos. Seu líder se impõe pela força, não pelo diálogo. O fato de possuir um revólver coloca-o em posição de decidir. Seus desejos guiam suas ações, bem como as dos outros membros dessa camarata, o que gera disputas.

No microcosmo representativo do manicômio, ambos os grupos se enfrentam devido à ambição dos cegos maus. A camarata do médico tenta o diálogo e falha. O modelo autoritário, disposto a usar da violência, vence inicialmente, uma vez que outros conjuntos não têm mecanismos para deter a ação violenta deles. A crítica irônica do autor, nesse caso, se dá no sentido de que, mesmo entre os ex-cêntricos isolados, há exclusão. Ao tomar o poder, os cegos maus se tornam o centro daquele sistema, excluindo os demais. Mesmo nas margens, onde estão os recusados pelo centro, criam-se categorias nas quais se formam guetos.

Quando surge uma possibilidade de mudança ao oprimido, ele a empreende da mesma maneira de quem o oprime. A mulher do médico, por exemplo, combate o estupro coletivo com outra agressão, matando o líder da camarata má. O diálogo cede lugar à força, mesmo que essa não seja o desejo primário de quem a exerce.

Em suma, o governo aparentemente democrático pune e exclui aqueles que não se encaixam em seu modelo de normalidade. SILVA (2011) lembra que o medo é o instrumento de dominação do poder, uma vez que ele é a ferramenta para se ter o controle da massa. RÖHRIG (2011) ressalta a necessidade de opressão por parte do Estado para que esse funcione em momentos de crise. O autor também ressalta que as formas com que o governo se apresenta no manicômio, a gravação e os soldados, se articulam de forma coerciva, mesmo não se apresentando dessa forma. Há ainda a questão de modelos de comando no encarceramento. Tanto a camarata dos cegos maus quanto a do médico representam formas de governo. A primeira o constitui na sua faceta autoritária enquanto a segunda é uma tentativa falha de comando democrático.

2.5 O manicômio: um microcosmo representativo das estruturas sociais

ARNAUT (2002) afirma que uma das principais diferenças entre o romance pós-moderno e seus antecessores é o papel interventivo do leitor. Se antes esse era espectador do enredo, agora o romance demanda dele um papel mais construtivo. Quem lê é convidado a desvelar as verdades expostas, desconstruindo-as ao mesmo tempo em que as interpreta. É nesse sentido que o narrador de Saramago cria o espaço do manicômio. Nele os mecanismos e estruturas sociais serão analisados para serem compreendidos nas suas contradições.

Para entender tal movimento representativo, devemos lembrar a estrutura de outro romance alegórico, que influenciou diretamente o *Ensaio: A peste*, de Albert Camus. Nela o autor argelino cria uma narrativa na qual a cidade de Oran, um lugar comum, é atacada pela

peste bubônica, passando por uma estrutura de acontecimentos semelhantes à do romance de Saramago: primeiro se ignora o fato, depois se entra em um período de isolamento para, no fim, haver a resolução do caso com um retorno à normalidade. O herói, o médico Bernard Rieux, luta junto à população para que todos sobrevivam.

Como declarou inúmeras vezes Camus, o romance é uma alegoria à invasão nazista da França e do Norte da África durante a Segunda Guerra Mundial. Seu objetivo era expor como “os habitantes, principalmente os trabalhadores, se reúnem para combater o inimigo arcaico” (SILVA, 2011, p. 51). Assim, a alegoria solidifica a confiança na solidariedade humana frente ao caos proporcionado pela peste, representando o todo (a França e o Norte da África) pelo reduzido (a cidade de Oran).

A análise de Saramago é empreendida com o mesmo objetivo, mas no caminho inverso. Em *A peste*, as virtudes da população são analisadas. Rieux, médico humanista, observa e trabalha junto ao conjunto para combater o problema. Já *Ensaio* apresenta a incapacidade da maioria em lidar com a diferença. O primeiro escrito sobre a égide da modernidade, o segundo já desenvolvido na pós-modernidade.

Dessa forma, o manicômio trabalha no intuito de reunir tipos representativos. Os conflitos e suas consequências são semelhantes aos do mundo anterior à internação. Saramago, como Camus, preferiu representar o coletivo pelo simulacro de uma parte em um contexto isolado.

Deve-se observar com atenção como o jogo excluído/excluidor opera. Aliados do convívio social, os habitantes do manicômio são inicialmente ex-cêntricos, quer por terem sido atingidos pela cegueira, quer por serem supostos portadores do vírus daquela. Logo, todos os que estão fora daquele espaço fazem parte do centro ou ao menos não são excluídos por ele. No entanto, conforme na narrativa segue, nota-se que a segregação entre os internos é necessária, se não desejada, pela maioria. A primeira, ainda estabelecida pelo centro, é feita entre os cegos e os contaminados, cada qual em uma ala específica. Há ainda as camaratas que, apesar de divisões físicas com fins práticos, acabam por se tornar fronteiras instituídas. Cada uma delas se estabelece como conjunto dentro do conjunto. Mesmo que tenham sido estabelecidas aleatoriamente, com a chegada do fluxo dos atingidos pela cegueira e a distribuição desses conforme as mais próximas da entrada iam sendo preenchidas, tais segmentações estabelecem verdades absolutas para os indivíduos.

A tensão aumenta, e a camarata dos cegos maus toma o poder pela força. Eles assumem o suprimento de comida, exigindo um pagamento dos demais grupos do manicômio. No entanto, não se deve supor que não houvesse tensões entre as camaratas a isso. Na

verdade, eles começam na relação dos indivíduos. O ferimento do ladrão surge quando este apalpa a rapariga dos óculos escuros, tendo ela revidado. A escolha de um líder no grupo do médico também aponta para esse fato. Na proposição do seu nome enquanto representante do conjunto, o ladrão e outros se mostram contrariados, negando-lhe a liderança. Os problemas não nascem necessariamente das situações criadas no encarceramento, mas são transplantes diretos de hábitos sociais anteriores ao manicômio.

É nesses momentos que se observa o desenvolvimento do conceito de Hobbes, *bellum omnia omnes*. Segundo o filósofo inglês, o ser humano, no estado natural, é dado a todas as liberdades. Estas levam à competição coletiva, o *bellum omnia omnes*. Para tanto, deve-se impor um poder centralizador ao qual o homem submeta algumas liberdades pelo bem do conjunto, nesse caso, o Estado. Este seria feito por meio de um *contrato social* segundo o qual abriríamos mão de certas liberdades em troca do bem e da estabilidade do grupo, evitando o embate contínuo e constante entre todos.

Se considerarmos as atitudes expostas, concordamos que a obra de Saramago leva o *bellum omnia omnes* a cabo. Antes, durante ou depois do manicômio, o que temos não é uma estrutura social dada a ajudar ao próximo ou fortalecer o coletivo, antes “um bando anônimo, unido apenas pelo sentimento de exclusão que profana a integridade do eu” (FIGUEIREDO, 2001, p. 252). Nessa *terra de ninguém*, o ideal de constante enfrentamento (entre indivíduo e o Estado, entre indivíduos) é pedra tocante do convívio. Todas as ações e reações se dão em cima dessa prática de constante choque com o intuito de se sobressair ao grupo.

A sociedade encerrada segue os costumes anteriores ao mal branco. A divisão em facções menores, unidos por elos (narrativas) construídos, a excluem-se, segue essa lógica. Se o governo aprisionou parte da população, excluindo-a e fazendo uso da força, é porque a questão da diferença, da exclusão, faz parte dos hábitos corretos do conjunto. Quanto mais excluídos somos, mais tendemos a excluir. O ser humano, mesmo em precariedade, prefere lutar, matar se preciso for, a dividir deveres e ganhos com o outro.

Conclui-se que o ódio é o principal tema do romance, quem sabe, como afirmamos anteriormente, o fator da primeira cegueira, a social. Desde o primeiro parágrafo, o diferente, o problemático, aquilo com que não sabemos lidar ou não temos o controle, está mais para o ataque e subsequente destruição do que para a compreensão e incorporação. As alas, assim como os indivíduos, vivem encapsuladas em si, não sabendo aceitar o outro. Saramago força o leitor a intervir no romance, ao trazer à tona situações cada vez mais degradantes. Mostrando o caos resultante das ações empreendidas, ele julga e leva a julgar essa sociedade solitária, pouco dada a ouvir e cooperar.

PASSOS (2013) lembra que a principal vítima desse contexto representativo são as mulheres. A violência delineada pelo discurso irônico do narrador apresenta em vários momentos o sexo feminino como subjugado, secundário. O mundo de dentro do manicômio é falocêntrico, e suas práticas constantes têm como intuito manter o papel masculino no centro. O estupro delas pela camarata dos cegos maus é o ápice desse pensamento, não sendo, porém, o único momento em que o narrador evidencia essa prática. Exemplo patente é o do primeiro cego e da sua esposa. Não obstante as circunstâncias da falta de comida e da demanda de mulheres feita pelos malvados em troca de alimento, ele se nega a liberar sua esposa para tal fim.

O primeiro cego começara por declarar que a mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida. (SARAMAGO, 2013, p. 167)

O diálogo que segue entre o médico e o primeiro cego aponta o quanto os antigos valores ainda estão presentes. Aquele argumenta que nem ele mesmo gostaria que sua mulher fosse à camarata dos cegos maus, “mas esse querer meu não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi sua decisão” (ibid., p. 167). Surge a questão central: o sentimento masculino ferido pelo fato de suas esposas terem relações sexuais com terceiros. O médico expõe claramente sua posição. Mesmo contrariado, aceita o fato, visto que não cabe a ele a escolha e ainda lembra: “o meu orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, não o posso evitar” (ibid.). No desespero pela falta de comida, completa: “é provavelmente o único recurso, se queremos viver” (ibid.). Por seu turno, o primeiro cego prefere a morte a ter sua esposa seguindo o mesmo caminho. “Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de ideias” (ibid.). Um terceiro momento expõe tão arraigado o primeiro cego está no mundo anterior à cegueira. Sua mulher, então espectadora, decide pronunciar-se.

Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, Está na tua mão seres indecente, a partir de agora, não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora do marido. (ibid., 168)

O estado em que se encontram força a mulher do primeiro cego, então submissa, a compreender sua situação no mundo. A cegueira expõe a relação de subserviência dela para

com o marido, forçando-a a repensar a relação. Não enxergar a faz compreender e questionar a estrutura social em que vive. No caso, o mal branco serve enquanto mecanismo de catarse da mulher do primeiro cego para que ela supere a ordem do mundo em que vive.

Assim, desconstrói-se a ideia exposta em RÖHRIG (2014), na qual “*Ensaio sobre a cegueira* discute relações entre indivíduos no sistema capitalista, marcadas pelo racionalismo e egoísmo, que se opõe à solidariedade de uma minoria” (p. 119). Concordamos plenamente no que diz respeito às “relações entre indivíduos no sistema capitalista”. Contudo, afirmamos que elas não decorrem dele, pelo contrário, são fatores criadores desse sistema enquanto prática operante. Como já afirmamos, a falta de visão é um mecanismo decorrente de outra, a social, que a antecede. Para refletir e questionar a posição de mundo exposta, Saramago usa do gatilho narrativo do mal branco. Desse modo, o recurso irônico apresenta as relações contraditórias em vários níveis (econômico, social, estrutural). O egoísmo alinhado com o pensamento objetivista é o sintoma principal.

Também não compartilhamos da visão maniqueísta entre bom/mau, egoísmo/solidariedade, que divide homens e mulheres proposta por RÖHRIG (2014). No romance, nem todos os homens são egoístas e maus, assim como nem todas as mulheres são boas e solidárias. Um dos objetivos identificados é a intenção do narrador de que o leitor contemple o fato de que podemos ser tanto bons quanto maus, dependendo do momento, do contexto, entre outros. A mulher do médico não age nesse sentido ao matar o líder da camarata inimiga ou ao fugir com a comida do supermercado ao reconhecer famintos pelas ruas. Nenhum personagem deve ser visto como um ser monolítico, sem nuances ou contradições. Não há apenas uma crítica dualística ou a racionalidade. A proposição de Saramago é de que atentemos ao fato, tão presente na pós-modernidade, de que estamos em ambos os espectros ao mesmo tempo.

O grupo representativo dos cegos maus ajuda a compreender esse e outros pontos. Fazendo parte dos excluídos, eles se rebelam e estabelecem a ordem, usando da força, sem esconder suas intenções egocêntricas. Para tanto, utilizam o único mecanismo constantemente na trama: a força. É por ela que estabelecem e criam suas identidades. Ao agir dessa forma, geram consequências que afetarão os outros cegos: a mulher do primeiro cego se rebela às antigas práticas subservientes ao marido; as mulheres da camarata do médico compreendem que seu valor naquele contexto advém do fator sexual ao serem oferecidas; os homens aceitam enfim que não têm voz de comando e decisão, nem mesmo para com suas mulheres, como alguns, feito o primeiro cego, pensavam anteriormente.

O microcosmo representativo funciona como templo de catarse dos personagens e da sociedade: no limite da civilização, os axiomas trabalhados pelo narrador são ironicamente desconstruídos. Os cegos maus servem enquanto gatilho narrativo, tal qual a cegueira física, para que as purgações de outrora, perpetradas pelo governo, continuem a agir. O que os pressiona, fazendo com que as identidades sejam (re)formuladas.

Exemplo disso é a reação da mulher do médico ao retornar à camarata após matar o cego mau.

As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável. Levantou-se a custo. Tinha sangue nas mãos e nas roupas, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. (SARAMAGO, 2013, p. 189)

Sua identidade não se constitui até que seja obrigada a matar. Sendo a única pessoa a enxergar, ela acompanha todas as mazelas provocadas pela cegueira. Os problemas do tecido social exibidos no manicômio são potencializados, repetindo as mesmas práticas de seus membros de antes da segregação. A mulher do médico se torna ao mesmo tempo heroína e carrasca de si e das circunstâncias, pois cometeu um ato semelhante àqueles perpetrados pela camarata dos cegos maus. Suas características, assim como a de outros personagens, se estabelecem na catarse de agir contra os seus princípios, até ali pacíficos.

No entanto, não se deve pensar que o tom pessimista de Saramago leva a um final sem esperança. Após as atribulações experimentadas pelos sobreviventes e de suas cartases, pessoais e coletivas, temos representado um final ambíguo e aberto, no qual a mulher do médico vislumbra a cidade.

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, 2013, p. 310)

A esse final, corroboramos com o conceito de *distopia positiva* proposto por SILVA (2011). Para ele, as atribulações passadas pelo grupo de personagens é um meio de aprender os problemas para então superá-los.

Enfim, Saramago obriga o leitor a fazer aquilo que ARNAUT (2002) chama de intervenção na obra, característica da pós-modernidade. Para tanto, ele recria, assim como Camus, uma microrrepresentação da sociedade no espaço do manicômio. Nela, as práticas

exclusivas e problemas do tecido social se apresentam, sendo apreendidas e (re)significadas por quem lê. Para tanto, o uso da ironia, no modelo crítico apresentado por Linda Hutcheon, é o principal mecanismo. Assim sendo, afirmamos que esse microespaço representativo do conjunto humano serve enquanto lugar catártico para seus habitantes, enquanto indivíduos e/ou coletividade.

CONCLUSÃO

O início de *Ensaio sobre a cegueira* representa os problemas e questões abordadas na obra. Analisamos como desde esse ponto o narrador de Saramago apresenta a questão do pragmatismo excessivo da sociedade, bem como a dificuldade em lidar com a diferença que desvie do sistema estabelecido. Ainda nesse ponto, demonstramos a forma com que surge nas ações individuais o encapsulamento do ser, que, conseqüentemente gera o choque com outros ao redor. Essa visão utilitarista é representada nesse cenário, o ideal iluminista da razão no qual, a menos que alguém quebre as regras, não haverá caos, pois suas regras criam um ambiente propício para que o desenvolvimento do trânsito se dê sem problemas. Foi nesse ambiente racional que encontramos as primeiras críticas do autor, pois esse gera situações desumanas. Para tanto, o narrador aborda o momento de forma irônica, possibilitando o espaço da crítica.

Examinando o romance, estabelecemos que a cegueira branca resulta de outra, de ordem social, decorrente da visão utilitarista representada pela cena inicial do semáforo. A difusão do mal branco expõe a desintegração de uma ordem social estabelecida. Sempre partindo da ironia, Saramago aborda as questões relacionadas ao convívio comum e à dificuldade da maioria de viver com a diferença. Apropriando-se do conceito de *ex-cêntricos* de Linda Hutcheon, demonstramos que a cegueira branca, que tira a visão física, resulta de outra, uma cegueira social, a qual não permite que os habitantes da hipotética cidade observem as contradições das suas ações e do meio em que agem. Assim, usamos o caso representativo do primeiro cego. Mesmo atingido por um problema, ele e sua esposa preferem que ninguém os perceba fora da ordem estabelecida com medo da exclusão. A questão tem origem em outro ponto constantemente trabalhado na narrativa: o encapsulamento do ser dentro dos pequenos meios sociais aos quais têm acesso e nos quais confia. Ainda, embasados em PASSOS (2013) e LYOTARD (1998), apontamos que a cegueira representa uma alegoria da condição pós-moderna, discutindo a questão de verdade e centro trabalhada por EAGLETON (1998) e a proposta de Linda Hutcheon.

Analisamos como se desenvolve a relação conflituosa estabelecida pelo governo para com a população, principalmente com os ex-cêntricos, oprimindo-os por não fazerem parte do conjunto esperado. A relação mantida com o conjunto é de aparente benevolência, dada a preocupação demonstrada, contudo esse fato se mostra falso, uma vez que, não sabendo lidar

com o alheio, o mecanismo de ação se mostra autoritário. Para tanto, o Estado isola os cegos na esperança de que esses morram, acabando com o problema.

Desenvolvendo as ideias de RÖHRIG (2011), mostramos que as formas de ação do governo são reproduzidas pelos internados no manicômio. Aqueles que agem com violência, sem lidar com a diferença e impondo sua vontade, acabam suplantando os que tentam agir de maneira democrática. Esses, por sua vez, apenas se impõem ao agir da mesma forma com que foram oprimidos. Mesmo dentro de um grupo de ex-cêntricos, há os que excluem pessoas na mesma situação.

Investigamos o manicômio enquanto microcosmo representativo das estruturas sociais. Demonstramos como José Saramago se apropriou da estrutura de *A peste*, de Albert Camus, mas com objetivo oposto. Expomos como as práticas excludentes praticadas pelo governo para com cegos se repetem, agora tendo os próprios afetados pelo mal branco como agentes. Entendemos que tal fato advém do que Hobbes chama de *bellum omnia omnes*, o estado de todos contra todos em um eterno conflito. Assim sendo, corroborando com SILVA (2011), demonstramos que a trajetória desastrosa da obra é uma *distopia positiva*, pois as atribulações levam a sociedade a compreender seus problemas para então superá-los.

A importância desse trabalho se dá no sentido de preencher uma lacuna bibliográfica acerca de *Ensaio sobre a cegueira*. Além disso, empreendemos uma análise a partir dos conceitos de pós-modernidade propostos por Linda Hutcheon, o que, a nosso ver, amplia as possibilidades de compreensão do romance examinado.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- _____. *Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim)* Ipotesi, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 25-37, jan./jul. 2011.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAMUS, Albert. *A peste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- D'ANGELO, Biagio. *A utopia do "centro" n' caverna, de José Saramago*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 39-46, jan./jul. 2011.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge, 1990.
- _____. *Postmodern afterthoughts*. Wascana review, Regina, nº 37, p. 5-12, 2002.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- GUIMARÃES, Maria Joana. *Ironia: uma primeira abordagem*. In: Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literatura. Porto, 2001. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3047.pdf>. Acesso em mar/2015.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou A matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Ícone, 2008.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- LIMA, Isabel Pires de. *Dos "anjos da História" em dois romances de Saramago ("Ensaio sobre a cegueira" e "Todos os nomes")*. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, nº 151/152, jan. 1999, p. 415-426.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1998.
- MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- OLIVEIRA, Susan A. de. *Depois da morte de Deus*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 15, p. 59-66, jan./jul. 2011.
- PASSOS, Rodolfo Pereira. *Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, e a experiência pós-moderna de verdade*. Araraquara: Unesp, 2012, 139 f., Tese (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp/Araraquara, Araraquara, 2013.

RÖHRIG, Maiquel. *Alegorias do mundo em Saramago*. Porto Alegre: UFRGS, 2011, 126 f., Tese (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

_____. *Elementos da poética de Saramago*. Porto Alegre: UFRGS, 2014, 176 f., Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SILVA, Anderson Pires da. *As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva*. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 15, n. 1, p. 47-55, jan./jul. 2011.

VIEIRA, Daniela Araújo. *Alegorias da cegueira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, 213 f., Tese (Mestrado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

WEIGERT, Sérgio. *Ensaio sobre Saramago*. *Navegações*, v. 6, nº 1, p. 60-66, jan./jul. 2013.