

O FANTÁSTICO E O DIALOGISMO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Eliane de Alcântara Teixeira*

Um escritor contemporâneo como Saramago não se preocupa em realizar uma mimese do mundo, o que faz com que sua obra se aproxime da arte pictórica surrealista que privilegiava contextos insólitos, “para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo”.¹ O autor de *Ensaio sobre a cegueira* preocupa-se em criar mundos concebíveis apenas no nível da imaginação, mas impossíveis de existir empiricamente de acordo com nosso conhecimento de mundo. Isto porque o escritor da modernidade prefere “a imaginação à experiência, o texto verbal ao contexto empírico”,² ao invés de criar uma literatura limitada geográfica e socialmente. Se em *Ensaio sobre a cegueira* notamos que de fato há uma “ênfase antiempírica na imaginação”, que caracteriza a literatura contemporânea, por outro lado, o

* Professora de Literatura Portuguesa e Literatura Inglesa na UnG (Universidade de Guarulhos) e na Uicastelo (Universidade Castelo Branco).

1 ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 76.

2 FOKKEMA, Douwe. *Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, [s.d.], p. 83.

romance não pode ser considerado limitado nem geográfica, nem socialmente, porquanto pode ser interpretado genericamente como uma metáfora do mundo atual.

A nosso ver, *Ensaio sobre a cegueira* é um romance que se utiliza do expediente da literatura fantástica, pelo inexplicável da situação que sustenta o enredo e pela forte sensação de emparedamento que vai tomando conta de tudo. Num clima de absurdo, Saramago cria um romance que, de certo modo, se aproxima de experiências romanescas visionárias, como *1984* e *Revolução dos bichos*, de Orwell e *Admirável mundo novo*, de Huxley. Somente que, em vez de pintar o futuro apocalíptico, o escritor português situa a ação no presente, numa época indeterminada, além de acenar com a esperança, redimindo parte de suas personagens.

O enredo de *Ensaio sobre a cegueira* é, portanto, constituído a partir de uma situação insólita que, por sua vez, foi inspirada pelo checo Franz Kafka, como prova a fala de uma das personagens, o médico que diz a sua mulher: “Temo que sejas como a testemunha que anda à procura do tribunal aonde a convocou não sabe quem e onde terá de declarar não sabe quê”.³ O texto é uma referência explícita ao romance kafkiano *O processo*, ao acentuar o clima de absurdo que se instaura quando os cegos são confinados no hospício. Contudo, ainda que possamos identificar um evidente diálogo entre *Ensaio sobre a cegueira* e a obra kafkiana, ambos os textos trabalham o fantástico de forma bem diferente. Enquanto em Kafka a ocorrência de um fato insólito não provoca estranheza nas personagens (assim por exemplo, Gregor Samsa, em *A metamorfose*, não demonstra espanto algum quando acorda e vê-se transformado num inseto), em Saramago, pelo contrário, as personagens ficam surpresas diante dos acontecimentos inauditos. A cegueira não é aceita pacificamente, na medida em que pelo menos o médico oftalmologista procura uma explicação racional para ela, consultando a literatura sobre o assunto.

3 SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995. p. 283.

Mas em que consistiria mais especificamente o fantástico? Cremos que seria importante aqui tratar dos fundamentos teóricos desse gênero.

Um conceito de fantástico

Segundo Todorov, o fantástico manifesta-se quando se produz “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar”⁴ e é parte integrante de uma realidade regida por leis desconhecidas para nós. Contudo, a teoria do estudioso búlgaro-francês torna-se demasiado restritiva, pois, de acordo com José Paulo Paes, é “extrínseca: recorre às categorias de natural e sobrenatural tal como se manifestam à nossa experiência e senso (ou consenso) comum”.⁵ Devido a isso, buscaremos um conceito de fantástico que trabalhe a intromissão do insólito, do estranho, no âmbito do literário propriamente dito, ou seja, um conceito em que “os fatos narrados são concebíveis somente na e pela narrativa”.⁶

As narrativas fantásticas geralmente se iniciam com a descrição da vida cotidiana, com uma situação de total banalidade que é de repente rompida por um fato insólito, o responsável pela quebra da aparente harmonia, causando uma sensação de estranhamento no leitor. A esse propósito, Emilio Carilla observa o seguinte: “em outras palavras, ao mundo fantástico pertence o que escapa, ou está nos limites, da explicação ‘científica’ e realista; o que está fora do mundo circundante e demonstrável”.⁷ Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a situação de normalidade é representada pelo cotidiano banal, pelos carros parados num farol à espera do sinal verde; em tal situação, as personagens são surpreendidas pela súbita e inexplicável cegueira de um dos motoristas. A cegueira inicial que poderia hipoteticamente ser explicada pela ciência, mais tarde, torna-se uma verdadeira epidemia, que não possui explicações de espécie alguma, o que serve para acentuar o clima do fantástico. Tomando por base o exemplo tirado de Saramago, acreditamos que o fantástico estabelece um contraste entre leis familiares de um mundo e um acontecimento anormal. Segundo Bessièr,

4 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 30.

5 PAES, José Paulo. *Introdução a Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 9.

6 BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique*. Paris: Larrousse, 1974. p. 13.

7 CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1968. p. 20.

A fada, o elfo, o duende do conto feérico evoluem num mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso: toda contaminação é excluída. Pelo contrário, o fantasma, a “coisa inominável”, o morto-vivo, o acontecimento anormal, insólito, o impossível, o incerto enfim, irrompem no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado, onde, até a crise fantástica, toda falha, todo “escorregão”, pareciam impossíveis e inadmissíveis.⁸

Eric S. Rabkin, por sua vez, dá a entender que o fantástico subentende “uma súbita inversão de 180 graus”, sendo assim, sua teoria se encaixa bem na completa subversão do real empreendida por Saramago, ou seja, “É no mundo da realidade e da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Esse fato absurdo, que põe o mundo de cabeça para baixo, numa ‘súbita inversão de 180 graus’, é o fantástico, fonte de espanto, quando não de horror.”⁹

O fantástico, portanto, implica uma profunda subversão do mundo ordenado, equilibrado, estruturado e, por isso mesmo, tem a função de crítica a um contexto social, em que as pessoas vivem em estado de alienação. Eric S. Rabkin observa a este respeito que este gênero de narrativa “se instaura, ao fim e ao cabo não apenas como um ‘jogo com o medo’, mas sobretudo como um jogo com a verdade”.¹⁰

Essa intromissão do estranho, do inominado no mundo familiar, ordenado e estruturado pode acontecer de dois modos:

a) de um modo em que se instaure a dúvida na mente do leitor, quanto à veracidade dos eventos;

b) ou de um modo em que o leitor não hesite em nenhum instante quanto à veracidade dos fatos.

O primeiro tipo de fantástico acontece geralmente na narrativa tradicional, na ficção de terror do século XIX, como no conto de Guy de Maupassant, “O Horla”, narrado em primeira pessoa, o que propicia criar um clima de hesitação: afinal, o ente sobrenatural visto pela personagem existe ou é invenção de um louco? Observemos o seguinte fragmento extraído da narrativa: “Tomado de doido assombro, atirei sobre ela para pegá-la. Não achei coisa alguma. Ela

8 BESSIÉRE, p. 32.

9 Apud PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 185.

10 *Ibid.*, p. 192.

tinha desaparecido. Fui tomado então de uma cólera furiosa contra mim mesmo. A um homem sensato e sério não é permitido ter semelhantes alucinações.” Mas seria mesmo uma alucinação?¹¹

Há hesitação por parte da personagem, na medida em que ela não sabe se realmente o fato insólito aconteceu ou se foi possuída por uma alucinação. Este efeito da dúvida é conseguido graças ao foco narrativo em primeira pessoa, visto que o leitor só toma contato com o que a personagem-narrador lhe revela. Não é o caso de Saramago: em *Ensaio sobre a cegueira*, temos certeza absoluta de que a epidemia da cegueira realmente ocorreu, isto porque acontece a mediação do narrador, que funciona como testemunha da percepção das personagens:

Que será isto, pensou, e de súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse. Susteve a respiração e esperou. Nada sucedeu. Sucedeu um minuto depois, quando juntava os livros para os arrumar na estante. Primeiro percebeu que tinha deixado de ver as mãos, depois soube que estava cego.¹²

O princípio da hesitação levou um estudioso como Todorov a restringir demasiadamente o gênero do fantástico, ao afirmar que “a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico”.¹³ O crítico afinal acabou por ignorar que autores como Kafka, Saramago, entre outros, utilizam-se do absurdo em suas obras, sem recorrer ao princípio da hesitação. Em *A metamorfose*, Gregor Samsa é realmente transformado num inseto, e a epidemia de cegueira, no romance de Saramago, é uma realidade incontestável, sem sombra de dúvida. Desse modo, o inexplicável, o insólito passa a fazer parte do mundo normal, estruturado, ordenado, o que é um elemento recorrente na prosa de Saramago, já que está presente na vidência de Blimunda em *Memorial do convento*, na separação da Península Ibérica em *A jangada de pedra*, na ressurreição do heterônimo pessoano em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Em realidade, para que o fantástico consiga o efeito desejado é necessário que o autor tenha a capacidade, a competência de convencer o leitor: “todo tema de uma narrativa

11 MAUPASSANT, Guy de. O Horla. In: *Os buracos da máscara...*, p. 127.

12 SARAMAGO, p. 30.

13 TODOROV, *Introdução...*, p. 37.

fantástica deve se harmonizar com o desígnio de apresentar o ilusório de maneira convincente sem que ele seja confundido com alguma verdade recebida, nem denunciada como ilusão. Ele contribui a dar a aparência de existente ao que jamais existiu.”¹⁴

Ao dar foros de verdade ao insólito, ao estranho, o autor do fantástico subverte as leis naturais de seu contexto narrativo e, como muitas vezes os fatos não podem ser explicados, cria-se um clima de incerteza, sobretudo quando personagens são chamadas para explicar a causalidade dos fenômenos. A esse respeito, Bessièrre afirma:

A narrativa fantástica presume a realidade do que representa [...]. Mas como esta realidade é uma hipótese falsa, ela não pode ter existência aparente a não ser pela afirmação de uma testemunha que declara ter visto os acontecimentos estranhos e que, ao querer confirmar sua veracidade, se fecha na incerteza porque não encontra nenhuma causalidade satisfatória.¹⁵

É o que acontece em Saramago: o insólito, testemunhado sintomaticamente pelo médico oftalmologista, se estabelece, e o clínico tenta encontrar uma resposta na ciência, uma “causalidade satisfatória” para o enigma:

À noite, depois do jantar, disse à mulher, Apareceu-me no consultório um estranho caso, poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose, mas não consta que tal coisa se tivesse verificado alguma vez, Que doenças são essas, a amaurose e a outra, perguntou a mulher. O médico deu uma explicação acessível a um entendimento normal, que satisfez a curiosidade dela, depois foi buscar à estante os livros da especialidade, uns antigos, do tempo da faculdade, outros recentes, alguns de publicação recentíssima, que ainda mal tivera tempo de estudar. Procurou nos índices, a seguir, metodicamente, pôs-se a ler tudo o que ia encontrando sobre a agnosia e a amaurose, com a impressão incômoda de saber-se intruso num domínio que

14 BESSIÈRE, p. 33.

15 BESSIÈRE, p. 36.

não era o seu, o misterioso território da neurocirurgia, acerca do qual não possuía mais do que umas luzes escassas.¹⁶

O fragmento tem um caráter evidentemente irônico, na medida em que desmistifica o poder da ciência, impotente diante daquilo que não alcança o sentido. Mas não só isto, o fragmento também ilustra a base da literatura fantástica, que, segundo José Paulo Paes, “sempre se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito”.¹⁷

Por outro lado, retomando Rabkin, sabemos que o fantástico, na realidade, implica não apenas um jogo com o medo, mas sobretudo “um jogo com a verdade”. Ou seja, ao subverter a ordem do mundo natural, submisso às leis da lógica, do racional, procura revelar a “verdade”, oculta ao olhar desarmado. A esse respeito, Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, ao se utilizar do insólito, deseja criar um momento de transição, representando o caos, mas aponta para a chegada de um novo mundo, simbolizado pela saída dos cegos das trevas da cegueira. A situação caótica, absurda serve para revelar a autêntica cegueira das personagens: a alienação. Dessa maneira, o caos instalado é instrumento de revelação e de depuração. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o “caos simboliza, originariamente, uma situação absolutamente anárquica, que precede a manifestação das formas e, no final, a decomposição de toda forma: uma regressão no caminho da individualização”,¹⁸ a destruição do mundo e o desaparecimento da luz. No livro, o caos representa o fim de uma idade sombria que será substituída por uma nova era luminosa e regenerada. Mas, para que o novo mundo seja possível, é preciso que aconteçam coisas terríveis, hediondas – que reproduzem o começo do mundo e o eterno retorno, como mostra a seguinte passagem: “Regressamos à horda primitiva, disse o velho da venda preta, com a diferença de que não somos uns quantos milhares de homens e mulheres numa natureza imensa e intacta, mas milhares de milhões num mundo descarnado e exaurido.”¹⁹

16 SARAMAGO, p. 29.

17 PAES, *As dimensões...*, p. 189.

18 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 183.

19 SARAMAGO, p. 245.

Quando as mulheres têm que se entregar aos cegos malvados, o narrador sugere que vexames desse tipo não tinham “nada de novo”, pois “o mais certo é que o mundo”²⁰ tivesse começado assim.

Apesar das restrições que temos a Todorov, concordamos com este teórico quando ele diz que “o sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra”,²¹ pois é o exagero que leva ao sobrenatural. A narrativa fantástica toma ao pé da letra as expressões figuradas e correntes na linguagem comum, mas que, desse modo, passam a designar um acontecimento sobrenatural, porque o sobrenatural nasce da linguagem. É como se Saramago tivesse tomado ao pé da letra o adágio “pior cego é aquele que não quer ver” ou a afirmação de Alberto Caeiro de que “pensar é estar doente dos olhos”, para transformá-los no mote de seu romance. Por isso, julgamos significativas as seguintes passagens: “Parece-me que estou a ver, era melhor ser prudente, nem todos os casos são iguais, costuma-se dizer que não há cegueira, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras.”; “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.”²²

Ao transformar grande parte das personagens do romance em cegos, o autor também parece tomar ao pé da letra as duas definições do vocábulo, de acordo com o Aurélio:

1. privado da vista;
2. que impede a reflexão, o raciocínio; que perturba o julgamento, oblitera a razão.²³

Este vocábulo, contudo, de uma perspectiva simbólica, pode significar “aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta [...] proibida ao comum dos mortais”²⁴ ou aquele que ignora a realidade das coisas. Saramago constrói a maioria das personagens com base na segunda definição, mas reserva ao velho da venda preta e à mulher do médico a primeira definição, como prova a seguinte passagem: “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista torna-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja”.²⁵ Cabe acrescentar ainda que a cegueira nos velhos também simboliza a sabedoria do ancião que

20 SARAMAGO, p. 184.

21 TODOROV, *Introdução...*, p. 85.

22 SARAMAGO, p. 308, 310.

23 *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 377.

24 CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 217.

25 SARAMAGO, p. 302.

consegue, ao renunciar à visão das coisas exteriores, penetrar no interior do ser, à semelhança da figura do cego para a cultura oriental. É o caso da personagem do velho da venda preta, cuja experiência é fundamental para orientar os cegos com seus conselhos.

Outra característica do texto fantástico presente em *Ensaio sobre a cegueira* está ligada à redução da onisciência do narrador. Limitando o campo de visão do narrador, Saramago acaba por “emprestar a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural para justamente desenhar o que não é”,²⁶ aumentando com isso a perplexidade do leitor. Essa humanização do narrador faz que aconteça uma identificação entre ele e o leitor, de maneira que ambos sejam levados a procurar uma explicação racional para os fatos insólitos. Percebemos que não há nenhuma lógica nos acontecimentos e ficamos mais preocupados com a estranheza do que está sendo narrado do que com o seu significado. Instaura-se um jogo entre o autor, o narrador e o leitor, que contribui para a dinamização do texto. Ainda conforme Todorov, experimentamos essa sensação porque “a percepção do sobrenatural lança uma sombra espessa sobre o próprio sobrenatural e nos dificulta o acesso a ele”,²⁷ ou seja, a percepção encobre mais do que revela.

O dialogismo em *Ensaio sobre a cegueira*

O fantástico também se apresenta em *Ensaio sobre a cegueira* através do recurso do dialogismo, o que explica o desejo de Saramago de expandir “o passado no presente”.²⁸ Voltando os olhos para o passado, Saramago revisita autores que, como ele, se utilizaram do insólito e revisita artistas clássicos, promovendo uma subversão de seus códigos, visando a causar o efeito do estranhamento. Em suma, o romancista vai ao passado, para dialogar com o “mundo dos textos e intertextos”, conforme observa Linda Hutcheon:

26 BESSIÈRE, p. 58.

27 TODOROV, *Introdução...*, p. 86.

28 HASSAN, Ihab. Pluralism in post modern perspective. In: CALINESCU, Matej; FOKKEMA, Douve (Orgs.). *Exploring post modernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990. p. 21.

Não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”, como afirmaram alguns; o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica.²⁹

A visita aos textos ou autores do passado dá-se principalmente através de dois procedimentos estilísticos aparentados entre si, mas distintos no modo de operar a relação com um modelo a ser retomado. Esses procedimentos são a paráfrase e a paródia.

A paráfrase respeita o sentido do texto no qual se procura inspiração, ou seja, diz com palavras diferentes as mesmas coisas ditas pelo seu modelo. A paródia vai além; subvertendo o texto-mãe, vira-o de cabeça para baixo e geralmente lhe acrescenta uma boa pitada de humor, que serve para acentuar o distanciamento crítico. A paródia é um estágio amadurecido da paráfrase, é o estágio final de intertextualidade, um grau em que o autor cria um universo novo a partir do velho, com normas e padrões próprios, ou seja, a paródia é “repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança”.³⁰

Acentuando a diferença entre paráfrase e paródia, Affonso Romano de Sant’Anna afirma o seguinte: “Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. [...] Falar da paródia é falar de intertextualidade das diferenças. *Falar da paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças.*”³¹

Como se verifica, a diferença entre ambas está no grau de deformação da idéia do texto original que o autor quer alcançar. E isso nos permite dizer, recorrendo mais uma vez a Affonso Romano de Sant’Anna, que “a paráfrase surge como um desvio mínimo [...] e a paródia como um desvio total”,³² isto é, a diferença entre ambos os procedimentos fundamenta-se numa questão de intensidade.

29 HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*, p. 164-165.

30 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 17.

31 SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 28.

32 *Ibid.*, p. 38.

Ensaio sobre a cegueira dialoga com a tradição, usando os dois procedimentos acima e estabelecendo a relação de intertextualidade com autores consagrados da literatura, como veremos a seguir.

A fonte de inspiração de *Ensaio sobre a cegueira* talvez seja o conto fantástico de H. G. Wells “The country of the blind”, embora as narrativas sigam por caminhos diversos, no que diz respeito à cosmovisão de cada escritor. O ponto em comum entre os textos é a idéia de um mundo em que as pessoas são afligidas pela cegueira, e a cegueira parece constituir-se numa norma. Além disso, em ambas as obras há uma única personagem que se distingue das demais por não estar cega: a mulher do médico oftalmologista e Nunez, que confirmam aparentemente o ditado “em terra de cegos quem tem um olho é rei”. A personagem de Wells, em sua soberba, lembrando-se do provérbio, pensa em autoproclamar-se monarca, devido à superioridade sobre o povo cego. A personagem de Saramago, devido a sua consciência e solidariedade com o próximo, rejeita o ideal de rainha: “Vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o.”³³

Uma outra idéia que parece ser comum a ambos os escritores é a tentação que as duas personagens sentem de participar do mundo dos cegos: Nunez, devido ao amor que sente por Medina-saroté; a mulher do médico por querer livrar-se do fardo da responsabilidade: “Agüentarei enquanto puder, mas é verdade que as forças já me estão a faltar, às vezes dou por mim a querer ser cega para tornar-me igual aos outros, para não ter mais obrigações do que eles”.³⁴

Por fim, tanto Wells quanto Saramago defendem a idéia de que a sabedoria resulta de um desenvolvimento de um sexto sentido. Nunez vem a saber que os cegos, mesmo desprovidos de visão, “enxergam”: “Seus sentidos tornaram-se maravilhosamente acurados; eles poderiam ouvir e julgar o mais leve gesto de um homem a uma distância de doze passos – poderiam ouvir até a batida do seu coração.”³⁵

O médico oftalmologista, por sua vez, reflete que a visão provém verdadeiramente do interior: “Quem sabe, o médico sorriu sem querer, na

33 SARAMAGO, p. 262.

34 *Ibid.*, p. 293.

35 WELLS, H. G. The country of the blind. In: *The Penguin book of English short stories*. Londres: Penguin Books, 1967. p. 116.

verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objectivas, o cérebro é que realmente vê, tal como na película a imagem aparece”.³⁶

Nesse paralelo, entre o escritor inglês e o português, contudo, verifica-se que há diferenças fundamentais. Wells cria uma parábola irônica, pois a perfeição está com os cegos e não com os que vêem, ou ainda, o problema da cegueira é uma questão complexa, porque relativa: quem se acostumou a não ver, considera como normal não ter olhos e, anormal, ser provido de tais órgãos; já, em Saramago, a cegueira é sinônimo de alienação, de purgação dos pecados. Portanto, a paródia nasce desse desvio promovido pelo autor de *Memorial do convento* sobre o modelo concebido por H. G. Wells.

Também se pode traçar um paralelo entre o *Ensaio sobre a cegueira* e três outras obras (as duas primeiras pertencentes ao gênero fantástico e a última, ao do maravilhoso e do sobrenatural), através do procedimento da paráfrase ou da paródia: *O processo*, de Franz Kafka, *A revolução dos bichos*, de George Orwell e *A divina comédia*, de Dante Alighieri.

Kafka é visitado numa paráfrase (já citada anteriormente em nosso trabalho e retomada aqui para se estudar o fenômeno do dialogismo) que remete obviamente ao clima de absurdo que se instaura em toda a obra: “Temo que sejas como a testemunha que anda à procura do tribunal aonde a convocou não sabe quem e onde terá de declarar não sabe quê, disse o médico.”³⁷

É possível verificar que o desvio em relação à obra original é mínimo, pois Saramago resume o conteúdo da obra de Kafka, mais especificamente o ponto que serve de motivo para todo o drama de K, ou seja, a instância de absurdo que passa a viver. Conforme Hauser, a peculiaridade de Kafka reside em retratar a existência real de uma maneira cruel para mostrar o homem esmagado pelo sistema: “Kafka não descreve fantasmagorias nem relata recordações de sonhos. O que descreve é a existência real, vivida desperta e de maneira imediata, por mais impenetrável, inexplicável e absurda que esta existência seja.”³⁸

Saramago, de modo semelhante, recria a mesma atmosfera claustrofóbica, em que as personagens são inseridas, também vítimas de um sistema burocrático idêntico ao de K. As personagens de ambos os romances vêem-se envolvidas numa situação sem saída e sem explicação, que lhes determina de modo inexorável a vida.

36 SARAMAGO, p. 70.

37 SARAMAGO, p. 283

38 HAUSER, Arnold. *Literatura y manierismo*. Madrid: Guadarrama, 1969. p. 248.

O procedimento adotado em relação às outras obras é diferente, já que, ao invés da paráfrase, impera a paródia. Assim, é possível estabelecer uma analogia entre o livro e a *Revolução dos bichos* de George Orwell, analogia esta que nos ocorreu em função do comportamento dos cegos malvados, que parece reproduzir parodicamente o comportamento tirânico dos porcos sobre os demais animais da Granja dos Bichos de Orwell, ao afirmarem que “todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais do que outros”.³⁹ As quinze instruções governamentais, que são pronunciadas diariamente pelo alto-falante do manicômio, assemelham-se aos sete mandamentos que resumiam os princípios do Animalismo, pois tanto estes como aqueles constituiriam a lei inalterável pela qual os cegos e os bichos, sem questionar, deveriam reger para sempre suas vidas, a partir daquele instante. Essas regras mostram a distância que há entre dominadores e dominados. Se na obra de Orwell o exercício da tirania leva à antropomorfização dos porcos, em *Ensaio sobre a cegueira* ocorre justamente o contrário (o que serve para lhe acentuar o caráter paródico): a tirania leva à zoomorfização dos cegos, que são descritos com palavras e expressões usadas para caracterizar os animais (“uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suínos”; “o cego desgarrado não se atrevia a mover-se donde estava”; “os cegos puseram-se à espera de que regressassem ao rebanho as cabras tresmalhadas”; “vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi a sua maneira de viver, pêlo com pêlo, bafo com bafo, cheiro com cheiro”; “tentavam proteger-se escoicinhando”; “toparam-se no meio do caminho, os dedos com os dedos, como duas formigas que deveriam reconhecer-se pelos manejos das antenas”). A atitude das autoridades governamentais que desprezam o princípio de que “a lei quando nasce é igual para todos e que a democracia é incompatível com tratamentos de favor”⁴⁰ também se aproxima da atitude de Napoleão, o porco que chefiava a Granja dos Bichos.

Fora essa remissão paródica a uma obra de caráter eminentemente político, *Animal farm*, Saramago visita Dante, cujo poema, *A divina comédia*, pertence ao gênero do fantástico, em sua vertente mais acentuada, compondo o que Todorov denomina de “maravilhoso puro”.⁴¹ Segundo Rabkin,

39 ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d].

40 SARAMAGO, p. 105, 106, 109, 112, 113, 120, 160.

41 TODOROV, Tzvetan. *A narrativa fantástica*. In: *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 156.

O maravilhoso não se confunde com o fantástico porquanto pertence a um mundo imaginário que, por convencional, já não causa surpresa ao leitor, o qual lhe aceita naturalmente os prodígios, ao passo que o fantástico, por ocorrer no seio do próprio cotidiano, afeta-o e põe em dúvida o nosso mesmo conceito de realidade.⁴²

A divina comédia é um poema alegórico que tem por base a doutrina cristã; como tal, se serve de figuras, situações e imagens do mundo mítico cristão, que são de caráter prodigioso: demônios, anjos, o Inferno, o Limbo, os mortos que penam nos círculos do Inferno etc. Sem contar que Dante realiza uma viagem pelo mundo maravilhoso, percorrendo o Inferno, o Purgatório e o Paraíso, na companhia de Virgílio e Beatriz. Esse poema, portanto, constitui uma obra simbólica que condena os homens que perderam a Fé; ao mesmo tempo, contudo, como não poderia deixar de ser, a obra aponta para uma rota da redenção, através da Graça Divina, alcançada através de uma religião renovada. Segundo Erich Auerbach:

A lição dessa alegoria está exposta com clareza e paixão em muitas paisagens do poema, que dá exemplos de corrupção na terra. O mundo está desconjuntado, o equilíbrio ordenado por Deus foi violado [...] As paixões do homem estão desencadeadas, e o resultado é a guerra e a confusão. [...] A anarquia e a corrupção rivalizam uma com a outra, e a Itália, mestra das nações, se tornou um bordello, um navio à deriva, sem timoneiro.⁴³

Esse mundo caótico e desordenado em que Dante viveu e do qual se utiliza para fazer sua crítica é um mundo muito similar ao da atualidade. Tal qual naquela época, no mundo moderno, vive-se a mesma corrupção, ganância e uma total inversão de valores. Sendo assim, Saramago, de certa maneira, parodia *A divina comédia* para fazer sua crítica, mas sua intenção, ao contrário

42 *Apud* PAES, As dimensões..., p. 185-186.

43 AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 154-155.

da do poeta italiano, não é atacar a Igreja corrupta, nem sobrevalorizar a doutrina cristã. Seu romance, de caráter eminentemente profano, está centrado no homem e na sua desumanização, no “tempo presente, nos homens presentes, a vida presente” drummondiano. Todavia, não podemos esquecer que o romancista cria a mesma atmosfera de angústia e provação, com cenas tão ou mais horripilantes que a *Comédia*, para que, através da pena e do castigo, suas personagens cheguem a um estágio de purificação capaz de transformá-las em novos homens e, dessa maneira, comecem um novo mundo, livre dos vícios e chagas do anterior.

É mais especificamente na parte que diz respeito ao Inferno e suas imagens que Saramago cria sua paródia de *A divina comédia*. Na obra de Dante, temos a organização do mundo infernal em vários círculos, onde os pecadores se dividiam em categorias e onde as penas variavam de acordo com a gravidade do delito. Guiado por Virgílio, que assim o fazia a pedido de Beatriz, Dante assiste aos terrores do Inferno com medo e asco, e, no sexto círculo, confessa sentir a maior náusea, devido ao odor pestilento que vem das profundezas:

À borda de vastíssimo talude,
por grãos blocos de pedra conformado,
chegamos a cenário inda mais rude:

E ali, pelo ar tolhidos, empestado,
que da profundidade se exalava,
paramos junto ao esquife desolado.⁴⁴

Esses círculos assemelham-se bastante às camaratas do hospício dos cegos, que Saramago descreveu no livro: seres que se arrastam, a atmosfera pestilenta, os mortos em decomposição, os choros e gemidos de homens e mulheres desesperados na “treva branca”. A disposição labiríntica dos cômodos no manicômio parece-se com a das camadas do inferno dantesco:

Ao mesmo tempo que ia arrastando a mala, a mulher guiava o marido para a camarata que se encontrava mais perto da entrada. Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de

44 ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 2. v. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1979. v. 1, p. 193.

camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor. A mulher levou o marido para o fundo da camarata, fê-lo sentar-se em uma das camas, e disse-lhe, Não saias daqui, vou ver como é isto. Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampo forradas de zinco, três celas acolchoadas até à altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a idéia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo.⁴⁵

Com o passar do tempo, as camaratas e demais dependências do prédio vão ficando cada vez mais sujas, uma vez que os cegos não as podem limpar, pois não vêem a sujeira, apenas sentem o mau cheiro. O espaço determina as personagens e não o contrário; presas ao determinismo do cenário, elas se sentem impotentes, enlouquecidas e se desumanizam cada vez mais. Há, portanto, uma homologia entre o caos do espaço e a loucura das personagens, nesse particular, lembrando em tudo os círculos do Inferno de Dante, onde cada pecador é confinado, de acordo com a gravidade de seus pecados: “São três camaratas de cada lado, há que ver é como é isto cá dentro, uns vão de portas tão estreitos que mais parecem gargalos, uns corredores tão loucos como os outros ocupantes da casa, começam não se sabe porquê, acabam não se sabe onde, e não chega a saber-se o que querem.”⁴⁶

A atmosfera de gemidos de dor e desconforto do romance é em tudo semelhante à da atmosfera de danação do Inferno de *A divina comédia*:

Saramago: “Aqui vão uns que choram, outros que gritam de medo ou de raiva, outros que praguejam, algum soltou uma ameaça terrível e inútil.”⁴⁷

Dante

45 SARAMAGO, p. 47.

46 SARAMAGO, p. 112.

47 *Ibid.*

Ali, suspiros, queixas e lamentos
cruzavam-se pelo ar, na escuridão,
fazendo-me tremer por uns momentos.

Línguas estranhas, gíria em profusão,
exclamações de dor, acentos de ira,
gritos, rangidos e bater de mão,⁴⁸

Em ambas as obras, é possível observar também que a situação de desespero e sofrimento vai se agravando com o passar da ação: n'A *Divina comédia*, no nono e último círculo, alguns condenados fervem em sangue, outros, transformados em árvores, são destroçados por cães etc; em *Ensaio sobre a cegueira*, acontece algo similar, pois os cegos malvados (que equivaleriam aos demônios do inferno) exploram os mais fracos, retêm a comida e estupram as mulheres em cenas horrendas (e por que não dantescas?), além de que, no final, o manicômio desaparece engolido por um grande incêndio.

Se Saramago parodia o Inferno e seus horrores, para representar uma espécie de danação e purgação de uma espécie de “pecado” das personagens, similarmente a Dante, também aponta para uma espécie de redenção, em virtude do fato de que ainda acredita no homem. Assim, por exemplo, a mulher do médico, que guia seu grupo dentro e fora do manicômio, faz lembrar em tudo a figura virtuosa de Beatriz. Não bastasse isso, no final do romance, Saramago recria parodicamente a chegada ao Paraíso: “Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro da casa.”⁴⁹

Ironicamente, o paraíso não passa de uma simples casa, como se, no mundo moderno, as pessoas perdessem qualquer tipo de transcendência ou de redenção celeste (ao contrário do que acontece em Dante). Depois de passar pelos horrores infernais, os pobres cegos sonham apenas com a imagem de um lar, onde possam encontrar conforto, abrigo. Desse modo, a transcendência, referida pelo narrador, reduz-se, torna-se relativa, como paródia que é da verdadeira e absoluta transcendência atingida por Dante no último canto de sua “comédia”:

48 ALIGHIERI, p. 121.

49 SARAMAGO, p. 257.

Ó suma luz, que ali me transcendias
o conceito mortal, dá-me somente
um sinal do esplendor em que fulgias,

e torna a minha voz ora potente
por que um vislumbre ao menos de tal glória
possa eu deixar à porvindoura gente!⁵⁰

Neste trecho do texto de Dante, nota-se um caráter transcendental, espiritual, na contemplação da glória divina que eleva a alma do poeta. Ao contrário, no texto de Saramago não há transcendência alguma, pelo fato de as personagens entrarem numa simples casa. O sentido do vocábulo *transcendência*, portanto, está alterado, deslocado propositalmente para transformar a cena numa paródia do original. O momento da entrada na casa do médico oftalmologista é o auge do romance, como são os últimos versos de Dante, somente que desprovido de grandeza. Não há sentimentos humanos elevados que justifiquem a transcendência, pois, segundo Ortega y Gasset, “a arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma”,⁵¹ o que faz do mundo de cegos imaginado por Saramago, um mundo estilizado e inumano.

A função do fantástico em *Ensaio sobre a cegueira*

Quanto à função do texto fantástico, já observamos que ele serve não só para aumentar a angústia, o suspense e a emoção do leitor implícito, mas também para desempenhar duas funções distintas: uma literária e outra social. Isso não quer dizer que o insólito deva ser entendido como um pretexto para que o autor aborde fatos que não ousaria mencionar em termos realistas, mas “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre”.⁵² É evidente que um autor contemporâneo como Saramago não tem mais necessidade de recorrer ao expediente do fantástico para escapar, por exemplo, da ação da censura, mas pode utilizá-lo para sugerir uma investigação psicológica do

50 ALIGHIERI, p. 559.

51 ORTEGA y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991. p. 82.

52 TODOROV, *Introdução...*, p. 167.

homem do seu tempo, já que há uma proximidade muito grande “entre os temas da literatura fantástica e os da Psicanálise”.⁵³

Voltando à função literária e social do fantástico, devemos observar que ela está ligada estritamente ao efeito do insólito no âmbito das personagens, do mundo imaginado pelo autor e no âmbito do leitor. No que diz respeito às personagens e ao mundo imaginado, o fantástico serve como crítica à realidade, ao contexto social que marginaliza o homem, condenando-o à miséria moral, à alienação.

De acordo com Irene Bessiére, “a narrativa fantástica denuncia, pela recusa do verossímil, todas as máscaras ideológicas”⁵⁴, tornando-se por isso mesmo eminentemente crítica. Nesse sentido, podemos dizer que a função literária do fantástico coincide com a função social: “Trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontram justificação.”⁵⁵

Como afirma Antônio Cândido: “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la.”⁵⁶ Para Fischer, a “rotina estúpida da vida cotidiana, elevada ao nível da sátira fantástica [...] nos revela mais acerca da realidade do que as descrições naturalistas”.⁵⁷ Desse modo, ao investir no maravilhoso, o fantástico exerce também uma função extremamente positiva no imaginário do leitor. Conforme José Paulo Paes,

o fantástico devolve ao homem o sentido do mistério de si mesmo e do mundo, levando-o a ler metaforicamente o texto literário como imagem invertida e substituta da realidade, como porta de ingresso a uma supra-realidade onde sonho e desejo, banalizado um pela decodificação psicanalítica, sufocado o outro pelas crescentes coerções sociais, retomam a plenitude de seus direitos.

Sob este ângulo não se pode negar que a voga do fantástico hoje em dia, seja no chamado “realismo mágico” dos latino-ameri-

53 *Ibid.*, p. 169.

54 BESSIÈRE, p. 197.

55 TODOROV, *Introdução...*, p. 174.

56 CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

p. 3.

57 FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, [s.d.], p. 123.

canos, seja na “literatura do absurdo” dos europeus, se explicaria em boa parte pela sua função terapêutica de propiciar ao leitor um meio de escape a uma realidade cada vez mais codificada e limitadora.⁵⁸

Em suma, o uso do fantástico por parte de Saramago tem uma função eminentemente crítica: ao criar um mundo caótico, regido pela casualidade, dominado pelo absurdo, o escritor aponta para a crescente desumanização do homem. Nada melhor que, para acentuar o horror, o caos da realidade, inventar um universo às avessas, em que a intromissão do insólito ilustra os limites da loucura humana levada às últimas proporções.

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo analisar o gênero fantástico em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Este recurso acaba por criar um mundo absurdo, onde todas as pessoas são cegas, para mostrar a desumanização e a alienação do homem moderno. Além de definir o fantástico, expandindo-o por meio do estudo do dialogismo, procuramos demonstrar também que esse gênero tem a função de criticar a realidade e o contexto social.

Palavras-chave: José Saramago, Ensaio sobre a cegueira, literatura fantástica, dialogismo.

ABSTRACT

This essay deals with the analysis of the fantastic style in *Ensaio sobre a cegueira* (*Essay on blindness*) by José Saramago. This recourse generates an absurd world, where everybody is blind, to demonstrate the inhumanity of the contemporary world and the alienated man. Added to this definitions of the fantastic style, and the study of the

58 PAES, As dimensões..., p. 192.

“dialogism”, we also tried to show the fantastic style function as a critical view of the reality and the social context.

Key-words: José Saramago, Ensaio sobre a cegueira, fantastic literature, dialogism.

REFERÊNCIAS

De José Saramago:

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

Obra Gerais:

ALIGHERI, Dante. *A divina comédia*. 2. ed. 2 v. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1979.

AUERBACH, Erich. *Dante, o poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Edições Paulinas, 1975.

CALINESCU, Matei; FOKKEMA, Douwe. *Exploring postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CARILLA, Emílio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, [s.d.].

FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, [s.d.].

FOKKEMA, Douwe W. *Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega, [s.d.].

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. 3 v. Madrid: Guadarrama, 1969.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla. In: PAES, José Paulo (Org.). *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NOVO Dicionário Aurélio. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Círculo do Livro [s.d.].

PAES, José Paulo. *As dimensões do fantástico*. In: *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. *Introdução a Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia.* 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WELLS, H. G. The country of the blind. In: *The Penguin book of English short stories.* London: Penguin Books, 1967.