

# Ensaio Sobre a Cegueira, de José Saramago: a estética do enfrentamento

## Ensaio Sobre a Cegueira, by José Saramago: the esthetic of confrontation

Vera Lopes da Silva

*Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1988), especialização em Produção de Texto pela Pontifícia Universidade de Minas Gerais, mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1994) e doutorado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Produção de texto e Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria da literatura, literatura brasileira e portuguesa, literatura comparada, leitura e escrita/habilidades e competências. Atualmente é professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, atuando na graduação e na pós-graduação. Também coordena o grupo de pesquisa Saramago, leitor de Marx. Email: profveralopes55@gmail.com*

### Resumo

*Este estudo propõe-se a demonstrar como a obra Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, promove o desnudamento do real, de modo a, além de se inscrever na urgência do agora, ultrapassar o tempo e se fazer inscrição em todas as urgências. O modo de fazer isso é o do enfrentamento, constituindo-se de uma negação a disfarces, fugas, eufemismos, como o seriam, por exemplo, cenários utópicos ou distópicos. Trata-se de uma encenação do enfrentamento a um real terrificante. A obra se apresenta numa arquitetura orientada pelo método marxista de compreensão da sociedade, partindo da aparência, chegando à essência e retornando à primeira, porém sob um novo olhar, tomado de clarividência. Saramago descreve metaforicamente esse movimento, tornado estético em sua escrita, denominando-o “da estátua à pedra”. Para nortear nossas reflexões, usufruiremos das reflexões de: Leyla Perrone-Moisés, sobre a criação do texto literário; de Karl Marx, no que tange a seu método de pesquisa sobre a sociedade capitalista; de Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Julio Bentivoglio, no que se refere aos conceitos de utopia e distopia; e de Walter Benjamin, sobre história e tempo.*

### Palavras-Chave

*Urgência, Enfrentamento, Estátua-aparência, Pedra-essência.*

### Abstract

*This study aims to demonstrate how the work Ensaio sobre a cegueira, by José Saramago, promotes the stripping of the real, in such a way that not only it subscribes itself to the urgency of the now, but it also overtakes time and makes itself a subscription in all the urgencies. The way to do this is by confrontation, building itself through a negation of disguises, escapes, euphemisms, such as utopic or dystopic scenarios. It is about staging the confrontation of a terrifying real. The work presents itself in an architecture oriented by the Marxist method for understanding society, starting from appearance, arriving at the essence and going back to appearances, but under a new perspective, taken by clairvoyance. Saramago metaphorically describes this movement, turned aesthetic in his writing, naming it “da estátua à pedra”. To guide our reflections, we will utilize reflections by: Leyla Perrone-Moisés, about the creation of the literary text; Karl Marx, regarding his method of research about the capitalist society; Carlos Eduardo Ornelas Berriel and Julio Bentivoglio, regarding the concepts of utopia and dystopia; and Walter Benjamin, about history and time.*

### Keywords

*Urgency, Confrontation, Statue-appearance, Rock-essence.*

## Introdução

Este estudo propõe-se a demonstrar como a obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, promove, esteticamente, o desnudamento do real, de modo a, além de se inscrever na urgência do agora, ultrapassar o tempo e se fazer inscrição em todas as urgências. O modo de fazer isso é o do enfrentamento, constituindo-se de uma negação a disfarces, fugas, eufemismos, como o seriam, por exemplo, cenários utópicos ou distópicos. Isso faz da obra uma matéria de importância, pois, concernente à postura do autor português, nega-se a qualquer vislumbre de otimismo que amorteceria a reação das pessoas ante o caos que nos assola e possibilita a compreensão da materialidade histórica, conforme ilustram suas próprias palavras:

Eu sou um pessimista, creio que nasci em má hora, porque pode-se dizer que sou pessimista desde sempre. Não me lembro como eu me comportava nos cueiros, mas acho que já era assim. O que não entendo e nem procuro entender é como a humanidade chegou a um ponto de desenvolvimento científico e tecnológico tal que parece a um leigo que temos tudo para resolver uma porção de problemas da humanidade. E é verdade que temos. Tem algum sentido um mundo em que se morre de fome literalmente, numa parte, enquanto, em outra parte, se matam 400 mil vacas porque estão produzindo leite demais? (SARAMAGO, 1994)

A reflexão se tece a partir das seguintes considerações de Leyla Perrone-Moises, em seu artigo “A criação do texto literário” (1990):

A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas, ao falhar, diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.

A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta.

Comentando um filme sobre o garimpo, que lhe foi mostrado, um velho garimpeiro observou: “Tudo o que está lá, a gente já conhece; mas no filme tudo transparece e a gente reconhece” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.102-103-105).

Os trechos iluminam nosso olhar sobre a obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (registrada no decorrer deste artigo como *ESC*), pois o estudo da trama será guiado pela concepção de literatura como algo que “nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta” (PERRONE-MOISÉS, P.103, 1990). O fazer literário atende, assim, à necessidade humana de refletir sobre a própria humanidade, ante cenários recorrentes de urgências que nos assolam em todos os tempos e espaços, quando sentimos mais agudamente que o mundo em que vivemos é demasiadamente insatisfatório. Saramago encena uma situação vivida em sociedade, de modo a torná-la “um objeto que se dá a ver”, num jogo estético em que, embora o situando em determinado presente, torna-o passível de ser alocado em qualquer interregno. Isso porque esse objeto é construído e constituído pela própria sociedade, esta, neste trabalho, considerada em conformidade com o método de Karl Marx, ou seja, em consonância com o “nível de desenvolvimento das forças produtivas materiais e as relações de produção a ele correspondentes” (MARX, apud BOTTOMORE, 2013, p.537).

Dessa forma, tomando o termo sob o prisma do pensador prussiano, considera-se a sociedade apresentada na obra de Saramago no nível do tardo-capitalismo, “o capitalismo

contemporâneo, resultado das transformações societárias ocorrentes desde os anos de 1970 e posto no quadro da sua crise estrutural”. (NETTO, 2012, p.202).

Trata-se de um momento de extremada urgência, e Saramago o evoca, porém colocando nele conotações que o transcendem, possibilitando analogias a situações pretéritas de urgência como que alertando para devires similares. Isso se constrói por meio de uma profusão de efeitos que fazem cumprir uma função da literatura: denunciar como a vida é e não deveria ser (PERRONE-MOISÉS, 1990).

Cabe ressaltar, entretanto, que a alocação da sociedade nesse determinado presente, o tardo-capitalismo, não se dá de forma a enquadrar a obra na perspectiva marximiana de análise socioeconômica, embora não seja aleatório que o labor estético ponha em evidência o recorte temporal dentro do decorrer do materialismo histórico, como é qualquer instância da vida humana em relação ao tempo passado em que se assente. O recorte no período contemporâneo (um entre os inumeráveis momentos de urgência) traduz o escritor em seu tempo, com sua dor perante a falta de enfrentamento das ruínas, ansioso por estremecer o homem alienado de seu tempo e de sua história, de forma ainda a alcançar tempos outros. A obra constitui-se, então, um grito de advertência.

Esse anseio de estremecimento se dá por certa relação peculiar entre as categorias da narrativa, a começar pelo tempo, demarcado historicamente por um espaço contemporâneo (um centro urbano onde circulam carros e o trânsito é caótico, por exemplo). Vejamos.

O enredo tem início com uma situação inédita, inesperada e incompreensível: uma cegueira toma conta de um dos moradores de determinada cidade, o que vai ocorrendo paulatinamente com os outros cidadãos. Isso acontece de modo repentino, sem que, aparentemente, haja algo que motive nem a primeira cegueira nem seu alastramento a todos. Outros estranhamentos vão se acoplando ao primeiro, por exemplo: a cegueira é branca — “Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu, e tão-pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite” — (SARAMAGO, 1995, p.14); e apenas uma pessoa não fica cega — “Sentada, lúcida, a mulher do médico olhava as camas, os vultos sombrios, a palidez fixa de um rosto, um braço que se moveu a sonhar. Perguntava-se se alguma vez chegaria a cegar como eles...” (SARAMAGO, 1995, p.97).

O fio que se desenrola das singularidades é um emaranhado de horrores. A cegueira, como um acontecimento paradoxal, põe a nu o que há de pior nas pessoas. Não que esse pior antes de o mal acometer a todos fosse algo submerso – trata-se do mesmo, porém, reconstruído pelas palavras, movimento que o torna visível, especialmente porque é feito em traço caratural. Ações egoístas, disputas, ofensas, agressões, práticas habituais e até normalizadas, tornam-se nítidas, visíveis, escancaram-se, sem que passem a acontecer de forma mais violenta. O estranhamento se acentua também porque, precisamente quando todos estão fragilizados ao extremo e, portanto, quando deveriam usufruir da sua humanidade, mantêm posturas de recorrente barbárie, antes camufladas pelo verniz civilizatório, conforme anuncia o narrador: “Perante a morte, o que se espera da natureza é que percam os rancores a força e o veneno, é certo que se diz que o ódio velho não cansa, e disso não faltam provas na literatura e na vida...” (SARAMAGO, 1995, p. 86).

Para dar conta do estremecimento, então, um jogo espaço-temporal é construído: uma recriação estética de um evento neste momento tardo-capitalista que o denuncia, mas que não pode ser enquadrado apenas nele, de forma a impedir qualquer chance de se pensar que outros tempos e espaços seriam livres do horror ora vivido e encenado.

O autor rejeita, assim, qualquer materialidade conduzida pelo anódino ou que conduza a esse efeito de sentido. Descarta distanciar esteticamente o presente brutal — qualquer presente brutal —, o que poderia fazer, por exemplo, jogando o mal para frente, um tempo vindouro, numa construção semelhante a obras que manifestam o distópico, num estado

reativo, revelando a frustração ante os azares da modernidade, com imagens lançadas para um futuro e espaço não reconhecíveis, de forma a figurar, em projeção, um mal-estar. Assim, haveria um adiamento de sensações.

Diferentemente disso, vemos em *ESC* o desvendamento sem comiseração de um insatisfatório agora *in eternum*, despelando os comportamentos intrínsecos ao homem, em espaços comuns e em quaisquer épocas progressivas na formação da sociedade. Assim, a obra aponta “para o que falta, no mundo e em nós” (PERRONE-MOISÉS, p.104). Dessa forma, nossas reflexões “co-respondem” à violenta fala do autor português sobre o homem de ontem, de hoje, de sempre:

Talvez os nossos olhos vejam, mas a razão está cega. Não somos capazes de reconhecer que foi o ser humano quem inventou algo tão alheio à natureza como a crueldade. Nenhum animal é cruel, nenhum animal tortura outro animal. Têm que seguir as leis impostas pela vontade de sobreviver, mas torturar e humilhar os seus semelhantes são invenções da razão humana. (SARAMAGO, 2013, p.43).

*ESC* não é, então, conforme pretendemos demonstrar, somente uma “re-ação” ante um evento, ante uma urgência delimitada, não é uma literatura provocada por uma situação específica, como a pandemia deflagrada em 2019 e persistente em 2020 e 2021, mas uma ação em atendimento a um *continuum* ser e estar. Não antecipa questionamentos disparados por fatos, mas nos faz mascar, remoer a consciência de que construímos nosso constante arruinamento. A obra denuncia uma urgência perene, fazendo ecoar a frase medieval de São Policarpo, assim citada por Leyla Perrone-Moisés:

Todos os momentos da história do homem foram vividos como insatisfatórios ou mesmo insuportáveis. Flaubert gostava de lembrar São Policarpo, um mártir do século II de nossa era, que dizia: “Meu Deus, em que século me fizestes nascer!”. Dezesete séculos mais tarde, o escritor francês retomava essas palavras como suas. Cem anos depois, eu comentei com Osman Lins essa citação de Policarpo/Flaubert. O escritor brasileiro concordou com ela, acrescentando por sua conta: “Em que século e em que lugar me fizestes nascer!”. Podemos arrematar com Borges em sua fina ironia, dizendo a respeito de alguém: “Coube-lhe, como a todos, maus tempos para viver” (1990, p.103).

Seguindo essa corrente, podemos completar a sensação de insuportabilidade Policarpo/Flaubert/Lins/Borges/Saramago, com a imaginária frase: “Em que tempos perenes de cegueira nos fizestes viver!”.

O autor português, em seu artigo “Da estátua à pedra”, no qual discorre sobre a mudança na sua forma de abordar a escrita, demonstra como o conjunto de suas obras é o testemunho de um aprofundamento do seu olhar sobre o tempo, expondo o que é visível e “o que se esconde nos vincos das formas”: da estátua — a forma, o externo — à pedra (os vincos da forma, o interno) (DEL RIO apud SARAMAGO, 2013, p.13). Qualquer recorte que se faça nesse mar temporal, portanto, denunciará o mesmo cenário, como é o caso da obra em estudo que se passa no tardo-capitalismo.

Para que se dê fôlego à demonstração de como a obra *ESC* promove esteticamente o desnudamento do real, de modo a, além de se inscrever na urgência do agora, ultrapassar o tempo e se fazer inscrição em todas as urgências, sem nenhuma comiseração, tomaremos os conceitos de utopia e distopia, segundo Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Julio Bentivoglio; e de história e tempo, de acordo Benjamin; além dos conceitos de sociedade e de real norteados por Karl Marx.

Dando condição a esta proposta, o artigo se compõe de quatro segmentos: este primeiro, a introdução, em que se apresentam o objeto de estudos e a linha de reflexões que os perpassará. Em sequência, uma segunda parte, com a apresentação dos conceitos de utopia e distopia, de forma a preparar a análise da obra como um contraponto a produções distópicas, regida por um olhar marxista, com fins de demonstrar a perenidade da sensação de urgência. Um terceiro momento, em que se toma a obra *ESC* como material estético construído para ilustrar o comportamento humano em sua faceta de perversidade em um *continuum*, o que se dará pelo diálogo com os estudiosos citados acima. Por fim, a conclusão, quando se pretende alinhavar todas as proposições.

## Utopia e distopia

Para se pensar sobre *ESC* como a constituição de uma estética que promove o desnudamento do real, de modo a se fazer inscrição em todas as urgências que perpassam a humanidade, sem construir subterfúgios como os de recorrer à utopia ou à distopia, e de forma inclemente, é necessário buscar a origem desses fenômenos em sua relação. Embora sejam conceitos complexos, faremos uma breve exposição de sua inter-relação, considerando o tratamento que este estudo dá à obra. Para tanto, usufruímos do histórico elaborado por Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2005).

A ideia de utopia tem registro em produções da Grécia Antiga, de Hesíodo, Platão e Aristóteles. Este, a título de exemplo, refletiu sobre uma vida e uma cidade melhores, tendo o cidadão responsabilidade sobre a pólis, o estado.

Thomas More tem a primazia do uso do termo, cunhado em *A utopia*, publicada em 1516, cuja etimologia indica um movimento de afirmação e negação, lugar e não lugar, desenvolvido sob uma forma literária, fonte para várias narrativas com viés filosófico, sem aplicação histórica concreta. More idealiza uma sociedade imaginária perfeita, baseada na justiça e na organização, e propõe a reestruturação dos modelos sociopolíticos bem como a reflexão acerca do conceito de sociedade:

Na utopia, as leis são pouco numerosas; a administração distribui indistintamente seus benefícios por todas as classes de cidadãos. O mérito é ali recompensado; e, ao mesmo tempo, a riqueza nacional é tão igualmente repartida que cada um goza abundantemente de todas as comodidades da vida. (MORE, 2010, p.33).

Ocorre que as ficções utópicas ora escondem o preço pago pelos indivíduos para o alcance e a manutenção desse mundo ideal, ora dão como heroica a ação do indivíduo para esse alcance e essa manutenção. As vozes autorais não camuflam sua inclinação a acolher ou amparar favores injustos em virtude de uma suposta harmonia:

Todos os escravos são submetidos a trabalho contínuo, e trazem correntes. Os que são tratados, porém, com mais rigor, são os indígenas, que são tidos como os mais miseráveis dos celerados, dignos de servir de exemplo aos outros por uma pior degradação. Com efeito, eles receberam todos os germes da virtude; aprenderam a ser felizes e bons, e, no entanto, abraçaram o crime. (MORE, 2010, p.75).

Conforme o trecho, a escravidão está entre os meios necessários à manutenção da utopia, e essa posição passa a ser naturalizada, sendo um ingrediente do estado utópico. O escamoteamento, em tom moralizante em prol de um estado harmônico, deixa, porém, as produções à beira do contraponto de si mesmas.



Já as obras categorizadas pelo termo distopia concebem a imagem de um des-lugar, o espaço em que reina a desorganização e o caos. Trata-se de grandes rupturas, com a destruição total da humanidade, em feições futuristas ou alegóricas. Nelas, inversamente a uma proposta utópica, um cenário de exploração seria objeto de crítica e denúncia. A exemplo, *Fazenda modelo, novela pecuária*, de Chico Buarque (1976) e *1984*, de George Orwell (2003).

Júlio Benthivoglio (2019) discute como o estudo da história, que se debruça sobre o passado, tem sido permeado pelo tom da distopia, construindo um descolamento das narrativas em face do real, de modo que “a história tal como conhecemos acabou dando lugar a histórias elaboradas a partir de uma imaginação cada vez mais distópica”, o que leva “a transfigurar sedutoramente o passado”. (BENTIVOGLIO, 2019, p.19). Acrescenta que

a história padece, como o tempo, daquilo que Jacques Derrida identifica a um atraso originário, que remete sempre a um passado ou a um futuro, cheio de traços que interrompem a possibilidade de uma identidade simultânea com o presente, posto que está cheio de dobras, linhas de fuga e eu acrescentaria *deslocamento*. (BENTIVOGLIO, 2019, p.22, grifo do autor).

Esse reporte a um passado ou a um futuro constitui-se comumente num cenário hostil à sobrevivência humana, sob controle de governos autoritários e redução das individualidades à massificação, deixando clara a posição denunciante das vozes autorais. Benthivoglio considera que

a distopia sirva como um *motto* e um conceito sugestivo para se pensar a história não somente enquanto atividade científica peculiar, mas também como uma forma de arte, a fim de se evitar totalitarismos e excessos, em que boa parte dos historiadores defensores da história meramente como ciência ainda insistem, procurando disciplinar o passado e exercer sua autoridade absoluta sobre ele. [...] A ameaça da história situa no interior do passado um mau futuro, semelhantemente à literatura distópica, ou ao ocaso da arte, fazendo com que o pessimismo nas capacidades da história ocupasse espaços vazios deixados pela falência da utopia científica moderna, fissurando-a e levando as representações da história científica à crise. (BENTIVOGLIO, 2019, p.26-27).

No caso da literatura, a distopia estampa um des-lugar indesejado, tomado de incertezas e violência, provocando preocupação, mas jogando a desesperança mais adiante: um lugar-tempo que se reconhece no passado, mas que só será experienciado no futuro. Adia-se, por meio de uma construção discursiva e estética, o momento crucial de desmantelamento da humanidade. Assim, o futuro é escrito como consequência agravada dos problemas do presente, este assim distanciado e envolvido até por um olhar balsâmico. Dessa forma, uma composição com esse perfil contribui para a alienação relativamente ao cenário conturbado do presente, inscrito em uma condição quase utópica ou sem o agravante do que é previsto para o futuro.

Recorrentemente, o *corpus* ficcional distópico relata a vaidade como o motor que leva o homem à perdição e também à visão da ciência como um perigo, questões que denunciam a ética como o limite a ser considerado. Os enredos apresentam situações que provocam fraturas entre o indivíduo e o mundo, incitando uma nostalgia por um tempo original e um descrédito na evolução científica. São construções reativas contra um equilíbrio utópico que deixa à sombra o preço pago pelos indivíduos para instarem-se nesse mundo ideal. As distopias dialogam, então, com as utopias, considerando-as quadros horripilantes de sociedades

sem atritos em que as diferenças entre os seres humanos são, tanto quanto possível, eliminadas, ou pelo menos reduzidas, e o padrão multicolorido dos vários temperamentos, inclinações e ideais humanos — em suma, o próprio fluxo da vida — é brutalmente reduzido à uniformidade, aprisionado em uma camisa-de-força social e política que fere e estrofia, terminando por esmagar os homens em nome de uma teoria monística, do sonho de uma ordem perfeita e estática. (BERLIN, 1991, p.48-49).

Sendo assim, também é possível encontrar nas distopias certo tom de ironia quanto à utopia, promovendo, simultaneamente, por meio de artifícios fantásticos, crítica severa também à realidade associada ao progresso científico, tecnológico e sociopolítico, potencializador de uma sociedade negativada, cuja liberdade é subjugada em prol de supostos equilíbrio e organização. Nesse caso, é nítida a desaprovação das vozes autorais, demonstrada pela radicalização de ações e discursos contra certa teoria/posição política ou científica, revertendo ou extrapolando determinada realidade vigente, de forma que também nesse material reina um recado moralizante.

Essas breves considerações sobre utopia, distopia e suas relações atravessarão as reflexões que faremos sobre a obra *ESC*, assim apresentada pelo próprio autor:

um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso. (SARAMAGO, 2013).

## **A obra: uma arquitetura da aparência-estátua à essência-pedra**

Para discutir o desnudamento do real por meio da construção estética na obra *ESC*, primeiramente tomamos como referência a concepção teórico-metodológica de Karl Marx, quando demonstra a relação entre conhecimento teórico e conhecimento do objeto, com o constructo da aparência à essência (MARX, 2017). O pensador prussiano considera a aparência como a realidade imediata e empírica do objeto, um nível de realidade importante, de onde se inicia o conhecimento, a partir do qual se estrutura a essência, a estrutura e dinâmica que encena a realidade em análise.

De forma associada a essa visão metodológica de Marx, nos arvoramos no discurso do próprio Saramago, quando ele põe em questão o rótulo “romancista histórico” que lhe é tributado, expondo seu conceito de “tempo”:

Quero dizer, não obstante, que antes de começar a escrever sustentava como uma evidência palmária (por outro lado nada original) que somos herdeiros de um tempo, de uma cultura e que, para usar um símile que algumas vezes empreguei, vejo a humanidade como se fosse o mar. Imaginemos por um momento que estamos numa praia: o mar está ali, e continuamente aproxima-se em ondas sucessivas que chegam à costa. Pois bem, essas ondas, que avançam e não poderiam mover-se sem o mar que está por detrás delas, trazem uma pequena franja de espuma que avança em direção à praia onde vão acabar. Penso, continuando a usar esta metáfora marítima, que somos nós a espuma que é transportada nessa onda, essa onda é impelida pelo mar que é o tempo, todo o tempo que ficou atrás, todo o tempo vivido que

nos leva e nos empurra. Convertidos numa apoteose de luz e de cor entre o espaço e o mar, somos, os seres humanos, essa espuma branca brilhante, cintilante, que tem uma breve vida, que despede um breve fulgor, gerações e gerações que se vão sucedendo umas às outras transportadas pelo mar que é o tempo. E a história, onde fica? Sem dúvida a história preocupa-me, embora seja mais certo dizer que o que realmente me preocupa é o Passado, e sobretudo o destino da onda que se quebra na praia, **a humanidade empurrada pelo tempo e que ao tempo sempre regressa**, levando consigo, no refluxo, uma partitura, um quadro, um livro ou uma revolução. (SARAMAGO, 2013, p.26, grifo nosso).

Nessa fala se delinea o que o enredo da obra nos conta: uma cegueira fulminante ataca os moradores de uma cidade indeterminada. Essa praga está posta em um mundo

organizado por e para o sentido da visão: todas as catástrofes imagináveis, e outras que nem queremos imaginar, acabariam arrasando a vida não apenas de um ponto de vista material, mas também destruiriam da noite para o dia todos os valores do consenso social, todas as regras, todas as normas. O homem converter-se-ia definitivamente em lobo do homem. (SARAMAGO, 2013, p.43).

O advérbio “definitivamente” esclarece: o homem sempre foi, vem sendo, já é o lobo de si mesmo, algo explicitado pela obra. *ESC* escancara essa capacidade humana de constituir-se como espécie em estado de barbárie, expondo uma situação passível de acontecer como vivência de uma geração em meio a “gerações e gerações que se vão sucedendo umas às outras transportadas pelo mar que é o tempo”. (SARAMAGO, 2013, p.26).

A concepção saramaguiana do tempo encontra eco (e ecoa) em Walter Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única que se acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p.226).

O autor português compreende a história e o tempo conforme o anjo de Klee: olha para os acontecimentos passados e vê uma catástrofe única, composta de ruínas espalhadas sob os pés da humanidade. A catástrofe, repara Saramago, não está lá atrás, está sob os pés humanos. Apesar de caminharem sobre ela, os homens não a veem (não podem vê-la) em sua inteireza, subestimando-a, segmentando-a em acontecimentos, percebendo-a em momentos considerados de urgência, como se assim pudessem controlá-la. Trata-se de um estado de negação.

O espanto diante do cenário provoca no escritor o mesmo desejo angélico: deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Também ele sente a tempestade/progresso que sopra do paraíso. Todavia, diferentemente do que ocorre com o anjo, esse fenômeno não o impele irresistivelmente para o futuro, porque ele nem é o anjo de Klee nem faz parte dessa



parcela da humanidade que não enxerga (evita enxergar) a ruína sob seus pés. Reconhece o progresso como ação avassaladora e se detém para acordar os vivos. A tentativa de interrupção é seu trabalho de escriba em *ESC*: o autor parte do real, ultrapassa-o sob a égide de um movimento estético que expõe sua brutalidade: não constrói uma obra que reage em fuga, não aposta na ilusão da distopia, não se/nos salvaguarda, não adia o mal que nos impregna, não evita o confronto nem projeta no futuro nossas inquietações, não aponta uma tempestade ulterior. Pelo contrário, avisa-nos da sua onipresença, escancara, pela linguagem literária, nosso passado-presente-futuro: o apocalipse é agora, somos personagens dele, nossa vida é engolida por ele.

A provocação vem desde a epígrafe, tirada de um livro cujo título remete ao imemorial — “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. Livro dos Conselhos” (SARAMAGO, 1995, p.9) —, um aviso atemporal, portanto.

Assim, para fazer com que a humanidade se dê conta da catástrofe que a assola, indo do olhar, para o ver, para o reparar, o autor constrói uma forma — estética — pela qual ilumina as sombras entranhadas da sociedade. Saramago, então, convida o leitor a acompanhar o método de construção da obra, o percurso que a compõe: um processo da aparência à essência. Impele-o a tomar a sociedade como objeto de análise, orientando-se pela arquitetura da obra, feita à luz do método de pesquisa de Karl Marx, que “propicia o conhecimento teórico, partindo da aparência para a essência” (NETTO, 2011, p.22), mas não em uma linguagem científica. Diferentemente disso, em uma linguagem pertinente à arte verbal, usufruindo de um *modus operandi* de esclarecimento científico, todavia ao *modus operandi* estético, possibilita ao leitor tomar para si as palavras do velho garimpeiro: “Tudo o que está lá [na vida cotidiana, no mundo], a gente já conhece; mas no filme [em *ESC*] tudo transparece e a gente reconhece” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.102-103-105).

Essa é a maneira de promover o enfrentamento da realidade, de uma realidade carregada de faltas, reinventando-a em ampliada conotação. Também de não adiar a compreensão de quem somos e de como construímos o tempo. E ainda de negar-se à distopia.

Para isso, parte de uma urgência, o recorte temporal da contemporaneidade, correspondente ao desenvolvimento das forças produtivas materiais e às relações de produção fundadas no modo de produção capitalista, agora tardo-capitalismo. Nesse período, encena a estrutura e a dinâmica da sociedade em três situações. Uma, no nível primeiro de realidade, em espaço aberto, onde se percebe a aparência imediata, fenomênica, em que experiências terríficas são tratadas quase como ordinárias, o que ressalta o inusitado acometimento de uma cegueira repentina. Passa então a um segundo nível, em espaço fechado, onde a estrutura e a dinâmica da sociedade serão expostas cruamente, sem subterfúgios, com a cegueira sendo dominante. Por fim, o retorno ao primeiro nível, em que o espaço externo é transfigurado em um outro, insólito, sob o olhar de quem já enxergou a essência e, por isso, já não vê somente a aparência.

Uma profusão de cores e ruídos: assim se pode descrever a cena inicial da obra, desenvolvida em um espaço público, uma via movimentada. Aqui se encena a barbárie, mas camuflada, naturalizada:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passarela de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não que 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 cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros aí 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 engorgitamentos da circulação do automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente. (SARAMAGO, 1995, p.11).

São luzes e cores, bem em meio ao progresso, simbolizado por carros e semáforos, em horário de intenso movimento. Dentro dos carros, as atitudes brutais, revelam homens prontos para o ataque. Isso é ilustrado pela comparação entre carro e cavalo: seres de compatível analogia, têm algo em comum, são guiados pelo mesmo ser, o homem, que os faz avançar e recuar, tencionando-os. Só não levam a chibatada porque são carros. A comparação denuncia a fúria que domina as pessoas, verdadeiros “*road rages*”, seguros atrás de seus volantes. Porém, não há incômodo nesses modos de agir, cuja grosseria é invisibilizada pela sedução da máquina e seu referencial de *status*, da vida acelerada, da exaltação do individualismo e do consumismo.

É nesse cenário que o primeiro personagem ficará cego — em meio a cores e ruídos e barbárie tornada trivial. A cegueira provoca uma ruptura, uma quebra nessa rotina, por isso é um estorvo, já que muitos carros não podem arrancar, e, então, motoristas começam a buzinar, cresce a impaciência e a agressividade. Fazem conjecturas sobre o carro ali parado sem dar conta de imaginar o que estava realmente acontecendo, somente os que rodeiam o carro e alguns curiosos que se aproximam ficam cientes do problema. Estranhamente, o esclarecimento do que está acontecendo, uma cegueira repentina, não provoca impacto: uma pessoa sugere chamar uma ambulância, outra comenta que deve ser algo relacionado “a nervos”, um transeunte se oferece para levar o homem para casa. Enquanto isso, o homem está angustiado, porque há algo inusitado na cegueira que o acomete: além de repentina, é branca: “como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se estivesse caído num mar de leite”. (SARAMAGO, 1995, p.13).

O ato seguinte é o da ajuda por parte daquela pessoa que se oferece para levar o homem cego. A ação de bom samaritano, no entanto, revela-se ao final uma trapaça. A postura generosa acaba no roubo do carro. O comportamento é denunciado pelo narrador como um, em meio a outros, na composição da barbárie dissimulada e cotidiana sob nossos pés, um comentário que indistingue os homens em sua capacidade altruísta e na correspondente capacidade de explorar o outro:

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha essa mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. No fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois roubar o carro e cuidar de uma velhice caduca e tatebitate com o olho posto na herança. (SARAMAGO, 1995, p.25).

Misturado ao afã de roubar, está o remorso, construído quando

com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e

no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (SARAMAGO, 1995, p.26).

O remorso é “uma consciência feita com dentes para morder” (SARAMAGO, 1995, p.26), metáfora brutal do domínio do medo, crença na relação de causa e efeito transposta para a sociedade. Assim, a pessoa não se perturba exatamente pelo erro que comete, mas pelo receio de que algo de ruim lhe aconteça em consequência, sendo o remorso mais uma forma de invisibilizar nossa selvageria.

Outros eventos vão tecendo essa colcha de ferocidades: os protestos no consultório médico, quando o primeiro cego passa à frente dos outros pacientes; a irrelevante curiosidade do médico em relação a uma cegueira tão peculiar quanto àquela repentina e branca; o castigo novamente como a régua moral, quando a prostituta se sente castigada pela cegueira.

O quadro de ações se agrava pela ação do Estado, cuja mão vai aparecendo conforme a cegueira se alastra. Primeiramente, no baixo escalão, pelo tratamento desrespeitoso que recebe o médico ao tentar comunicar ao governo que está cego e que está se dando uma epidemia:

É um assunto confidencial, Assuntos confidenciais não se tratam por telefone, o melhor será vir cá pessoalmente, Não posso sair de casa, Quer dizer que está doente, Sim, estou doente, disse o cego depois de uma hesitação, Nesse caso o que você deverá fazer é chamar um médico, um médico autêntico, retorquiu o funcionário, e, encantado com seu próprio espírito, desligou o telefone. (SARAMAGO, 1995, p.25).

Insolências como essa são tão comezinhas, que o médico, “como se acabasse de descobrir algo a saber desde muito antes, murmurou, triste, É dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade”. (SARAMAGO, 1995, p.40). O fato de a compreensão devastadora ter-se dado num átimo e o fato de ele não ter percebido antes a massa de que somos feitos ilustram o que este estudo vem tentando demonstrar por meio da descrição dos eventos que compõem esse primeiro momento, quando todos estão do lado de fora, vivendo a incivilidade sem dar-se conta disso, olhando para o rei sem ver que o rei está nu — ou sem disposição para enxergá-lo.

Não se trata de representar no enredo comportamentos de pessoas que usam de má-fé, mas sim de uma construção estética que se guia pela noção de hegemonia cultural. Antonio Gramsci (1978) ressalta, ao discutir o complexo conceito, que o pensamento muitas vezes é construído sem que se tenha consciência crítica desse processo, de forma que o indivíduo, um ser social, participa de uma concepção de mundo que lhe é imposta, via de regra por um dos grupos sociais a que pertence, o qual detém o que se considera sabedoria e que, por isso, dita as leis. Sendo assim, o grupo subjugado, de forma contraditória com sua atividade prática, adota a visão de mundo do dominante e a reproduz, como se pertencesse a essa classe.

A fala/ação do funcionário público reproduz relações sociais: alguém que está a serviço do público age como seu superior hierárquico. A questão não está, portanto, no funcionário público em si, mas em como ele se vê naquela posição quando tem a senha para mostrar-se com algum poder. O médico, estando cego, sente a insolência, percebe no funcionário de baixo clero o espírito do alto clero, e essa percepção momentaneamente o leva do estágio de olhar para o estágio de ver. Apesar do impacto que essa súbita percepção lhe traz, ela não é suficiente para que o médico alcance a essência. Tanto é assim que o Estado, tão pequenamente representado a princípio, passará a ações mais e mais violentas, recorrentemente pela mediação desses funcionários: o Ministério virá buscá-lo e vai pô-lo em

clausura. A decisão governamental de enviá-los para esse espaço é uma ideia “feliz, senão perfeita” (SARAMAGO, 1995, p.45) do ministro: “todas as pessoas que cegaram, e também as que com elas tivessem estado em contacto físico ou em proximidade directa, seriam recolhidas e isoladas, de modo a evitarem-se ulteriores contágios” (SARAMAGO, 1995, p.45), o que, em verdade, corresponde a um estado de exceção. O presidente da comissão de logística adere a tal determinação, sugerindo o manicômio como espaço ideal. Ambos os personagens se sentem privilegiados por terem formulado essas ideias terríficas, vinculados a um pensamento hegemônico que lhes permite mirarem-se no imaginário de que, estando em situação de poder, não correm risco de pegar a doença e serem também enclausurados.

A construção impiedosa dos personagens expostos em sua normalidade desnuda sua pequenez e evidencia o que Leyla Perrone-Moisés registra como a forma estética de empreender “dizer como as coisas como são, faltantes” (p.104). Claro está que seria possível evidenciar essa falta por outros recursos estéticos, de forma a distanciá-la, por exemplo, como muitas obras assim se constituem. Entretanto, em *ESC*, a exposição tão cotidianizada, tangente no real concreto, se faz sob estratégias que, mostrando ações já lhe dão certa evidência e encaminham para a exacerbação desses comportamentos naturalizados.

Nessa esteira, enquanto a narrativa dos eventos do espaço externo se dava sem aprofundamentos, em superfície, embora já em efeitos de denúncia, não há um elemento sequer nesse espaço fechado que não explicita o homem lobo do homem: desde o próprio espaço (um manicômio aos poucos tomado de excrementos), passando pelo tempo (uma sequência de horas sem que se delimite o dia e a noite), focalizando os personagens (homens, mulheres e crianças, transformados em trapos). Só há um alívio em todo o percurso: uma única personagem não cega, a mulher do médico. Por meio dela, o leitor saberá dos horrores, seus olhos o guiarão, pois será obrigada a reparar em tudo e o obrigará a partilhar seu mesmo estado terrífico. Ela pode ser vista como o *alter ego* do autor: pertencendo a seu tempo, percebe e apreende seu tempo de cegueira, enxergando sua contemporaneidade, conforme descreve Agamben (2009). Saramago “mergulha a pena nas trevas do presente”, de forma a demonstrar, esteticamente, como o mundo em ruínas o interpela e exige que incida sobre ele toda a sua luz. Criando a personagem solitária em sua capacidade de ver, vai forçando-a a enxergar, e determina ao leitor tomá-la como guia num movimento de câmera, uma imagem ampla do mundo exterior fechando-se em close para o que se dá nas camaratas. Saímos, portanto, da aparência e somos levados à essência, no percorrer da arquitetura da obra. Do lado de dentro, nesse espaço interno, a barbárie é desnudada.

Em meio aos vários eventos vistos/reparados pela mulher que não cegou, selecionamos dois: o assassinato de um cego por um oficial e a reificação de mulheres, transformadas em mercadorias, a fim de, em metonímia, escancarar a realidade faltosa. Apesar de tão horrível, a feitura estética iniludível garante o seu enfrentamento, constituindo-se de uma negação a disfarces, fugas, eufemismos.

O primeiro acontece quando um jovem soldado, metido em uma guarita a vigiar os cegos, teme ouvir ligeiros ruídos, um som de pancada, de choque. Assaltado pelo medo, sem discernir exatamente o que lhe chegava aos ouvidos — pensou ser o vento, o ramalhar das árvores, ficou nervoso. Avistou uma sombra e, em seguida, “começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa”. (SARAMAGO, 1995, p.80).

A cena é de todo espantosa, absurda: a desproporção entre o medo do soldado (armado e protegido em uma guarita) e o potencial de agressividade do cego (perdido em meio à sua cegueira branca) constrói uma situação bizarra. O contrassenso aumenta quando o policial se sente qualificado pela sua boa pontaria, sem levar em conta seu campo de visão e a vulnerabilidade de seu alvo.

Esse acontecimento grotesco é familiar no mundo externo, onde a violência contra os segmentos mais fragilizados é autorizada e comemorada e a encenação dessa prática no mundo da ficção escancara a realidade. O leitor fica paralisado na página, seus olhos movimentam-se nos detalhes: mais que ver, ele passa a reparar, envolvido pelos recursos estéticos que o capturam. Assim, repara no jogo entre o claro e o escuro: para o soldado tudo está escuro, e, aos poucos, aparece fantasmagoricamente um rosto branco; para o cego tudo está no claro, num mar de leite, e ele mesmo, sua própria condição, é fantasmagórico. O efeito estético é um estado de choque.

O segundo acontecimento é a reificação das mulheres, moeda de troca que se tornam para que homens vivam o prazer ou sobrevivam à morte:

Amanhecia quando os cegos malvados deixaram ir as mulheres. A cega das insónias teve de ser levada dali em braços pelas companheiras, que mal se podiam, elas próprias, arrastar. Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva. Já sabem, o pagamento é em gêneros, digam aos homenzinhos que lá têm que venham buscar as sopas, escarnecera à despedida o cego da pistola. [...] Surdas, cegas, caladas, aos tombos, apenas com vontade suficiente para não largarem mão da que seguia à frente, a mão, não o ombro, como quando tinham vindo, certamente nenhuma saberia responder se lhe perguntassem, Por que vocês vão de mãos dadas... (SARAMAGO,1995, p.178).

Creemos não haver uma expressão que consiga dar conta do terror da cena. Temos diante de nós um *Guernica* transfigurado em estratégias estéticas verbais. Se o leitor já fica paralisado quando o cego é morto pelo soldado, a paisagem obscena o obriga a amalgamar-se à dor daquelas mulheres: a imposição de que as mulheres seriam a moeda para que todos obtivessem comida; a discussão cínica para que se decidisse por fim que elas seriam sacrificadas; o longo tempo dos estupros, detalhados em violência e perversidade; a saída das mulheres irmanadas; a morte de uma delas.

Usufruindo do conceito de reificação apresentado por Bottomore (2013), pode-se afirmar que a transformação dessas mulheres em objeto de troca corresponde a um processo de transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de alienação, sua forma mais radical e generalizada, “característica da moderna sociedade capitalista” (BOTTOMORE,2013, p.494). Tal característica se coaduna com o conceito marxista de sociedade, de forma que a materialidade histórica se apresenta: a brutalidade da cena demonstra o volume que tomam as ruínas acumuladas de período histórico a período histórico, pondo reparo, conforme o Livro dos Conselhos, no fato de que a crueldade não se arrefece com o progresso da humanidade. Essa coisificação estupefacente é um grito de alerta, para que percebamos quem somos e do que somos capazes, apesar de o progresso camuflar tudo isso com ares de civilidade.

Assim, a construção estética saramaguiana fecha-nos num cerco, e ouvimos a voz de Saramago dilacerando nossos ouvidos: “Nenhum animal é cruel, nenhum animal tortura outro animal. Têm que seguir as leis impostas pela vontade de sobreviver, mas torturar e humilhar os seus semelhantes são invenções da razão humana.” (SARAMAGO, 2013, p.43)

## **Conclusão: o retorno à aparência, o olhar que repara**



Este segmento do trabalho, refletindo sobre o terceiro e último movimento da arquitetura da obra, o retorno ao espaço externo, tece também considerações finais.

Após os horrores do/no interior do manicômio, quando personagens e leitor estão chegando ao seu limite, quando as forças de ambos estão se perdendo, as portas se abrem e todos retornam ao mundo externo, o que parece anunciar um alívio. Viver em close todos os horrores asfixia, e o contato com a chuva, o céu, o ar, torna-se sinônimo de esperança.

Entretanto, não é o que ocorre, nenhuma brecha nesse sentido é possível, nenhuma fuga. Implacavelmente, o movimento histórico da humanidade continua em seu processo, o que muda é o olhar subjetivo sobre essa materialidade histórica. Saramago continua a nos impor os olhos da única personagem que não cegou, ela continuará olhando para o mesmo de antes — a fome, o egoísmo, o individualismo, a exploração, a violência, a miséria humana, agora, entretanto, reparando. Altera-se sua visão de mundo e do mundo e, conseqüentemente, a do leitor. Saramago aplica, estética e genialmente, o método marxista à experiência vivida pela personagem:

[...] não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, tampouco dos homens pensados, imaginados e representados para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida. (MARX, 2017, p. 94).

Por seu processo de vida real, a mulher que não cegou enxerga a realidade com outros olhos, repara em instituições, as mesmas de antes, como bancos e igrejas, sem sua práxis fetichizada, expostas na ideologia de seus movimentos, retiradas do invólucro ideológico que impedia serem vistas em sua essência:

Levantou a cabeça para as colunas esguias, para as altas abóbadas, a comprovar a segurança e a estabilidade da circulação sanguínea, depois disse, Já me sinto bem, mas naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhes mostravam, aquele homem pregado a cruz com uma **venda branca a tapar-lhe os olhos**, e ao lado a mulher com o coração trespassado por sete espadas e **os olhos também tapados por uma venda branca**, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas **com um pano branco atado ao redor da cabeça**, as pinturas com uma **grossa pincelada de tinta branca**, e estava além uma mulher a ensinar a filha a ler, e as duas tinham **olhos tapados**, e um homem com um livro aberto onde se sentava um menino pequeno, e os dois tinham os **olhos tapados**, e um velho de barbas compridas, com três chaves na mão, e tinha **os olhos tapados**, e outro homem com o corpo cravejado de flechas, e tinha **os olhos tapados**, e uma mulher com uma lanterna acesa, e tinha **os olhos tapados**, e um homem com feridas nas mãos e nos pés e no peito, e tinha os **olhos tapados**, e outro homem com um leão, e os dois tinham **olhos tapados**, e outro homem com uma águia, e os dois tinham **os olhos tapados**, e outro homem com uma lança dominando um homem caído, chavelhudo e com pés de bode, e os dois tinham **olhos tapados**, e outro homem com uma balança, e tinha **os olhos tapados**, e um velho calvo segurando um lírio branco, e tinha **os olhos tapados**, e outro velho vem apoiado a uma espada desembainhada, e tinha os **olhos tapados**, e uma mulher com uma pomba, e as duas tinham **os olhos tapados**, e um homem com dois corvos, e os três tinham **olhos tapados**, só havia uma mulher que não tinha os olhos

tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata. (SARAMAGO, 1995, p.301, grifos nossos).

A repetição da expressão “olhos tapados” e de suas pequenas variações é o recurso estético para denunciar o quanto e sempre a religião, em sua forma institucional, foi cega aos apelos humanos. A recíproca cegueira entre homens cegos — que não enxergam a desfaçatez e a exploração a que são submetidos — e seres míticos cegos — que não enxergam a miséria humana — expõe o escárnio dessa relação de poder, algo tão dilacerante e, por isso, comparável a uma alucinação. Reparar é mesmo alucinar-se, sofrer engulhos, porque, embora não se queira, depois de passar da aparência à essência, não há mais retorno a um olhar benevolente e alienado. Do lado de fora, a barbárie está irremediavelmente desnudada.

Por isso, ao final, estando à janela de sua casa, a mulher olha para o céu e o vê todo branco. Pensa ter cegado, mas, ao baixar os olhos, repara que “a cidade ainda ali estava”. Portanto, não há alívio, não há como jogar o presente aterrorizante para um futuro distópico. Pelo contrário, agudiza-se a compreensão de todo o vivido.

Saramago é implacável, quando segmenta o tempo numa construção contemporânea, no tardo-capitalismo, esse amontoado de ruínas, uma urgência. Ao dirigir a encenação do externo, para o interno, com retorno ao externo, obriga a uma verticalização do olhar ao reparar. Ao mesmo tempo, coloca o presente no movimento das ondas, avisando-nos de que elas chegam à praia e retornam, deixam e levam resíduos da humanidade, em especial a crueldade, que perpassa os períodos históricos com suas próprias leis, num “longuíssimo movimento que nos leve à humanização (SARAMAGO, 2010, p.298), num diálogo com o processo do materialismo histórico de Karl Marx. Trata-se de uma obra cuja leitura é urgente para o agora e para todos os agora que virão, para cada leitor de seu tempo, de sua contemporaneidade, para que, aprendendo a reparar, seja aquele que enxerga na escuridão de seu tempo, que não fuja de o enfrentar, saindo da aparência e alcançando a essência, desmitificando a primeira, de forma que deixemos de ser “Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem”. (SARAMAGO, 1995, p.310).

## Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTIVOGLIO, J. *História e distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século XXI*. Vitória: Milfontes, 2019.
- BERLIN, I. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BERRIEL, C.E.O. *Utopia, distopia e história*.  
In: Editorial da **MORUS – Utopia e Renascimento** 2, 2005, p. 4-10.
- BOTTOMORE, T. (Ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BUARQUE, C. *Fazenda modelo, novela pecuária*. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- FREI BETTO. O homem que ensinava a morrer. In: RUFFATO, L. (Org.). *Nos idos de março*. São Paulo: Geração Editorial, 2014. p.150-158.
- GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARX, K. *O capital*. São Paulo: Boi Tempo, 2017. v. 1.

- \_\_\_\_\_. Introdução à contribuição à crítica da economia política. In: *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MORE, T. *Sir, Santo: a utopia*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010.
- NETTO, J. P. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011
- NUNES, M. L. O escritor vidente. Flash criador. *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 15-17, 25 out. 1995.
- ORWELL, G. 1984. São Paulo: Editora Nacional, 2003.
- PAVLOSKI, E. 1984: *a distopia do indivíduo sob controle*. Ponta Grossa: UEPG, 2014.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- SARAMAGO, J. “José Saramago, escritor: ‘Podría Haber seguido em Portugal, pero no aguanté’”, *Canárias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, [Entrevista a Esperanza Pamplona] 20 de fevereiro de 1994 São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As palavras de José Saramago*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. Da estátua à pedra – o autor explica-se In: *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. Ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SZACHI, J. *As utopias ou a felicidade imaginada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.