

**A RUPTURA DE
FRONTEIRAS ESTÉTICAS EM
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA:
O ENCONTRO DE UM
CONTAR ENSAÍSTICO E DE
UM ENSAIAR ROMANCEADO**

*THE BREAKING OF
AESTHETIC FRONTIERS IN
BLINDNESS: THE COMING
TOGETHER OF AN ESSAYISTIC
TELLING AND OF A
ROMANCE SPRANG UP OUT OF
AN ESSAY*

**Claudia Carla Martins¹
(UNEMAT)**

¹ Doutoranda em Estudos Literários, UNEMAT (Universidade do estado do Mato Grosso), *campus* Tangará da Serra.

RESUMO: *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago é um romance que propõe já de antemão, no próprio título, a quebra da fronteira entre os gêneros romance/ensaio. Interessa-nos, neste artigo, observar como se efetiva esta ruptura e que elementos funcionam como ponto de contato, mais precisamente, que traços do texto ensaístico são encontrados nesta obra. Defendemos a hipótese de que a figura do narrador é o componente formal de maior peso para realização de tal diálogo, porém o autor lança mão de outros recursos para realizar a aproximação dos gêneros, como dar um tom ensaístico para as vozes de algumas das personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; ensaio; narrador; fronteira.

ABSTRACT: *Blindness*, by José Saramago is a novel that proposes already in advance, within the title, the breaking of the outline between the genres romance/essay. We are interested in this article, to observe how this rupture takes place and what elements work out as a point of contact, more precisely, what traits of the essay text are found in this work. We defend the hypothesis that the figure of the narrator is the formal component of greater importance to carry out such a dialogue, but the author uses other resources to approach the genres, such as giving an essay tone to the voices of some of the characters.

KEYWORDS: Romance; essay; storyteller; outline.

*Já disse que eu talvez não seja um
romancista, mas um ensaísta que escreve
romances porque não sabe escrever ensaios,
talvez seja assim.²
José Saramago*

Ensaio sobre a cegueira (1995) insere-se em uma tradição romanesca, comporta características imprescindíveis ao gênero, como os dois princípios básicos da narrativa que são a sucessão e a

transformação³. Porém este romance apropria-se da forma ensaio, e vemos, no próprio título, a pretensão de se fazer um contar ensaístico.

O desejo de efetuar a ruptura da fronteira que divisa os dois gêneros fora constantemente lançado pelo autor nos *mass mídia*, são diversas as suas declarações referentes a esta intenção de aproximação. Contudo, interessa-nos apontar como se efetua a quebra de fronteiras, a fricção: ensaio/romance, nesta obra. Para tanto, traremos inicialmente algumas discussões acerca do gênero ensaio.

No ano de 1580, na cidade de Bordéus, surgem os *Ensaïos* de Michel de Montaigne, distribuídos em dois volumes, que versam sobre uma temática pluridimensional, em edição posterior aparece o terceiro volume. Segundo Sílvio Lima⁴, Montaigne cria literariamente não só a palavra ensaio, mas também o germe de um gênero estético novo. O que afirma também Pierre Villey (1987, 03), num dos prefácios da obra do filósofo: “Busque-se em toda a tradição literária antes de Montaigne, em nenhum lugar, nem na Itália, nem na Espanha, nem na Antiguidade, se encontrarão *Ensaïos*. Não somente o nome era novo: era-o a própria coisa.”

Portanto, o ensaio nasce no final do Renascimento, um período de grandes descobertas em vários campos, bem como do alargamento do que se tinha como a geografia do mundo. A pesquisa e a verificação experimental entram no cenário nascente e propiciam uma nova atitude mental: a da dúvida, da suspeita. Entretanto, para duvidar é preciso que o espírito se liberte, proclame sua maioridade intelectual, que seja autônomo. A palavra *livre* baterá o martelo em todos os ramos do conhecimento, no século de Montaigne.

Impossível sufocar o desejo de autonomia que se forma neste período. O verdadeiro pensador quer ser, de fato, alguém que pensa e pretende entoar uma voz pessoal, um canto próprio, não um simples eco, repetição de outrem. O *espírito livre* não se contenta com a mera reverência a outros autores, pois tal perspectiva representa

uma atitude servil, ele quer a autonomia do pensar. “A ciência já não representa um depósito doutrinal, uma obra conclusa, definitiva, imóvel, como que congelada, por outras palavras, uma *tradição* a glossar, a ruminar, a subtilizar, mas antes uma *revolução* contínua” (1944, 25).

Importante destacar que *Ensaio* vem da palavra latina *exagium*, que se referia ao exame valorativo de moedas, o ensaiador, oficial da Casa-da-Moeda, executava o ensaio ou ensaiamento dos metais por meio da balança. Logo, ensaiar era pôr à prova, avaliar. Montaigne transpõe o termo para outro domínio: o das letras, da Filosofia. Então podemos aferir que o será pesado e avaliado em seus ensaios serão ideias.

José Saramago não apenas lera os ensaios de Montaigne, mas os colocou como referência para sua própria escritura, o diálogo estabelecido com tais textos é feito declaradamente, a conversação não é negada, mas anunciada, como é possível comprovar com o fragmento que segue.

Quando digo que eu talvez não seja romancista, ou que talvez o que eu faça sejam ensaios, refiro-me justamente o que estamos a falar, porque a substância, a matéria do ensaísta, é ele próprio. Se você consultar os ensaios de Montaigne, que foi quem inaugurou o gênero, verá que é ele que está ali, sempre ele, já desde o prólogo, na própria introdução. Em suma, eu sou a matéria daquilo que escrevo. (ARIAS, 2004, p. 30)

Na concepção do ensaio, segundo Silvio Lima (1944), estão implícitos três pressupostos basilares, quais sejam: o autoexercício das faculdades críticas, a liberdade individual e o esforço pelo pensar original. Assim sendo, o ensaio é um trabalho pessoal que busca um pensar autônomo, livre e, portanto, operador do novo, do inesperado, daquilo que sai do ordinário e se faz singular.

Lima destaca também que outro aspecto de relevância é o fato de constituir-se no ensaio um sujeito que experimenta o seu

próprio pensar, (re) examina-o criticamente, ao mesmo tempo em que observa e vivencia o mundo externo ou sua interioridade. Deste exercício nasce/forma-se uma *pessoalidade*, eis uma das marcas mais determinantes do ensaio: personaliza-se uma individualidade.

Observando a produção ensaística portuguesa do ano 2000 até 2015 e relacionando com a configuração atual da sociedade em rede, a chamada galáxia da internet, bem como com as regras do mercado, Cândido Oliveira Martins (2015, 292-302) constatou que o gênero vem passando por uma crise, apesar da facilidade gerada pela *web*, já que a mesma possibilita uma maior e rápida divulgação dos textos, assim como realiza a quebra de fronteiras espaciais. Mesmo assim, o cenário é o do empobrecimento e da redução/enclausuramento dos ensaios ao meio acadêmico e às colunas. O escritor ensaísta quando não atrelado ao espaço acadêmico, sobrevive nas colunas fixas, porém de forma residual. Percebe-se a clara diminuição de sua imagem pública.

A falta de valoração da figura do ensaísta e até do intelectual é resultado de uma conjuntura maior que atinge as humanidades de modo geral, para Cândido Martins, tais desprestígios afetariam também a produção do ensaio.

Um dado interessante é que se acompanharmos o movimento que se deu de transposição do ensaio veiculado na forma impressa para a sua circulação virtual, no espaço da *cibercultura*, o gênero não mudou significativamente, assim sendo, edições *online* não implicam alteração da forma.

Ampliando a discussão e considerando o itinerário do gênero ensaio nas últimas décadas do século XX, Cândido Oliveira Martins propõe que o mesmo, apesar de redefinir-se continuamente, em uma reivindicada liberdade crítica, não mudou consideravelmente, pelo contrário, acentuaram-se as tendências anteriores, sem emergência de rupturas profundas. Para ele, o ensaio configura-se como um gênero intranquilo, uma escritura contrária às ortodoxias e acordos, de espírito assistemático, indagadora e crítica.

Além disso, o texto ensaístico apresenta-se como uma forma aberta, pois mantém uma relação dialógica com outras modalidades de escritura, gerando, portanto, uma ambiguidade metodológica no trato com a escrita. Dada sua natureza proteica e esquiva, o ensaio apresenta certas metamorfoses ou máscaras, assim sendo, não é fácil assinalar fronteiras entre o ensaio literário e as áreas contíguas da cultura, da Filosofia, História, das Artes de um modo geral. Vive no âmbito da flexibilidade e dispersão. Comprovamos isso ao observar as várias formas dialógicas assumidas pela escritura ensaística frente a outros gêneros, como a tendência em mesclar heterogeneamente na escritura novelesca voos reflexivos e filosóficos, como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira*. Lembremos que o contrário também ocorre: existem ensaios com vocação narrativa.

Um gênero em crise, submetido ao academicismo e às leis do mercado, porém, por vocação ancestral, livre, indagador e crítico, uma escritura que traz a marca de uma assinatura e que desde o seu nascimento, Renascença, até hoje, guarda os mesmos traços como definidores de sua forma, se mantém o mesmo e outro, pois se mescla e camufla em meio a variados gêneros, como o faz no romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Assim como o ensaio, o gênero romance é um dos mais abertos, devido a sua facilidade em acomodar em seu interior os demais. Para Mikhail Bakhtin (2010, 124) “em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor”. A introdução de outros gêneros na estrutura do romance produz rupturas de fronteiras, que geram diálogos produtivos, pois estes proporcionam a discussão não apenas dos gêneros envolvidos, pois os deslocam de seu centro, como também da constituição do literário, que é um fazer em relação.

Ainda acompanhando o pensamento de Bakhtin (2010, p.124), percebe-se que os gêneros, quando introduzidos no romance, mantém “a sua elasticidade estrutural, sua autonomia e originalidade



lingüística e estilística”. Assim, apesar de recolocados no interior de outra forma textual, suas especificidades são preservadas. Estendem-se, flexionam-se, para serem acomodados, porém guardam os seus traços mais característicos, alteram-se, mas alteram também o gênero que os incorporou, às vezes passando a desempenhar um papel estruturante.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, percebemos a incorporação ao romance de características do ensaio, mais precisamente através da figura do narrador, assinalado determinadamente pelo tom de uma *personalidade*. Ele será o ponto chave da quebra fronteiriça, já que construído como uma voz que ao costurar a narrativa, (sucessão/ transformação) avança também com opiniões e comentários muito próprios. Não intenta apenas narrar, mas colocar-se argumentativamente diante do que está sendo contado, como podemos notar na passagem abaixo, a qual trata do problema de enterrar o cego ladrão:

[...] E se pedíssemos aos soldados que nos atrassem cá para dentro uma pá, A ideia é boa, experimentemos, e todos estiveram de acordo, que sim, que era uma boa idéia, só a rapariga dos óculos escuros não pronunciou palavra sobre esta questão de enxada ou pá, todo o seu falar, por enquanto, eram lágrimas e lamentos. A culpa foi minha, chorava ela, e era verdade, não se podia negar, mas também é certo, se isso lhe serve de consolação, que se antes de cada acto nosso nos puséssemos a prever todas as consequências dele, a pensar nelas a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento tivesse feito parar (SARAMAGO, 1995, 83-84, grifos nossos).

Observa-se que ao longo da narrativa, narrador intercala o contar o sucedido com o comentar, discutir, fazer reflexões desencadeadas pelas ações narrativas, além disso, dá a voz para as personagens. Não é a história apenas que tem importância, porém o nascer de um pensamento crítico e pessoal que se forma por meio dela e das diversas vozes expressas. No transcorrer da construção

do romance, o narrador não perde a cadeia de sucessão dos acontecimentos, entretanto vai produzindo cortes, pausas, através de interrupções reflexivas, às vezes mais longas, outras breves.

Esse efeito estético é utilizado do início ao término da *diégesis*, o mesmo permite que ocorra a fricção dos gêneros romance/ensaio, portanto, é um ponto de contato e ruptura que produz o híbrido. Assim, *Ensaio sobre a cegueira* propõe uma narrativa conduzida pelo contar e comentar/ensaiar do narrador, é ele quem incita ao debate, ao pensamento reflexivo, transformando o romance em um lugar de manifestação de uma *personalidade* frente a um tema central: a cegueira alegórica, e ligada a ela está a *civilização*. Há no interior da obra a elaboração de um pensar pessoal, algo próprio do ensaio. É preciso considerar um aspecto de suma importância: este sujeito que fala no romance – no caso, narra - e que, aos poucos, vai elaborando sua individualidade, é pautado em um posicionamento ideológico.

De acordo com Bakhtin (2010, 135) “O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema*.” O narrador desta obra de José Saramago experimenta suas posições ideológicas no decorrer do romance, ensaia o seu pensar e a cegueira coletiva serve de meio para experimentação das ideias filosóficas subjacentes ao enredo. O seu modo pessoal, particular de ver define o contar. “Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. (2010, 135)

Todavia, apesar do romance supracitado apresentar a construção de um sujeito que pretende deixar bem assinalada a sua individualidade, essa é determinada pelo componente social e pela condicionante histórica, já que “O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’” (2010) No discurso do narrador está impressa a marca de um *ser* que caminha em uma temporalidade e que é determinado por situações culturais, políticas, sociais e ideológicas muito precisas.

Tem-se, nesta obra, um narrador que assume uma posição ideológica contrária à *civilização* e faz o seu “ataque” por meio de um discurso altamente perspicaz e persuasivo. Em algumas passagens se mostra categórico, apresenta uma clara criticidade, é também assinalado pela ironia como forma de desconstrução de modos de ver paralisados. Ao pontuar o contar com suas opiniões e incursões filosóficas, faz o leitor acompanhá-lo por um caminho que leva a um pensar mais libertário. Assim, ao mesmo tempo em que experimenta sua posição ideológica, propicia a quem o lê experimentá-la igualmente.

Quanto às incursões reflexivas, não é apenas o narrador a promovê-las, algumas personagens também o fazem, (umas em maior grau, outras em menor), porém percebe-se a eleição de três personagens para que suas vozes, em tom reflexivo/ensaístico, pontuem o narrar, são elas: a mulher do médico, o médico e o velho da venda preta.

Notamos, desta forma, que apesar de ser um narrador persuasivo, que tenciona discutir sua posição ideológica e apresentar a formação de uma individualidade no decorrer do romance, ele o faz de modo a envolver as personagens, quer que suas vozes sejam ouvidas diretamente. No interior da obra dá luz ao confronto de discursos contrários que incitam o pensamento.

O caso da mulher do médico é peculiar, pois ela é a única que vê, é a testemunha do horror, por isso o narrador lhe dá destaque. Ela configura-se o foco de visão dentro da narrativa. Ao frear o seu contar e dar possibilidade de fala a essa personagem, ele permite outra forma de acesso, que não somente a sua voz, àquilo que está pondo à prova: a *civilização*.

[...] outro assunto, para as necessidades estará um balde na varanda, bem sei que não é agradável ir lá fora, com a chuva que tem caído e o frio que faz, em todo caso é melhor assim do que termos a casa a cheirar mal, não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o

tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjeção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar, perdoem-me a prelação moralística, é que 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, e agora ponto final na dissertação, vamos comer. (SARAMAGO, 1995, 262)

O trecho acima comprova a visão crítica da personagem sobre si, os outros e o mundo em que vivera e vive agora. Sabe que é testemunha do horror, tem a medida do peso e responsabilidade que isso representa. Ela organiza o espaço em que está, pois é quem vê, tem a percepção de que vivera em um cenário imundo e catastrófico, mas que construíra um dentro paralelo ao fora, a *camarata*, quanto ao quesito limpeza e organização. Quando a voz lhe é dada nesse fragmento, entra em questões profundas como o bem e o mal, tem ciência da impossibilidade de se falar em termos passados, pois o mundo transformara-se profundamente, teria, então, de se fazer um novo tratado sobre o que os constitui. Ela enxerga o quanto esses conceitos dicotômicos estão diretamente ligados à relação com o outro e até consigo mesma. Todas essas questões, a personagem levanta de modo consciente e crítico, e para fechar a sua fala, nomeia-a de dissertação, ou seja, seu texto é um ponto de vista sobre os assuntos apresentados. Assim, ela está a ensaiar e, igualmente ao narrador, apresenta a elaboração de uma *pessoalidade* dentro do romance.

A fala da personagem, (embora represente um papel social: a esposa, e esta designação a nomeie) no decorrer da obra, é marcada por uma tenacidade, esclarecimento e lucidez. O campo ideológico

no qual atua é semelhante ao do médico, como ele se guia pela ética. Seu discurso apresenta um aprofundamento de visão e percepção de mundo, bem como um questionamento constante do estado das coisas. Em diversas passagens seu olhar, marcado pelo entendimento, atinge a compreensão crítica do que estava a se passar: “[...] provavelmente é disso mesmo que eles estão à espera, que acabemos aqui uns atrás dos outros, morrendo o bicho acaba-se a peçonha”. (SARAMAGO, 1995, 64)

Sua voz influencia a ordenação do espaço, em um nível prático, pois a visão de que é dotada permite levar o grupo de sua *camarata* a preocupar-se com a organização espacial, conquista esta realizada através da insistência, da constante reafirmação da necessidade desse cuidado. Sua voz é a voz que chama para a ordem prática. A mesma astúcia prática, vemos ao observar o que leva em sua bolsa de mão para o manicômio; também no fato de deixar a casa organizada, mesmo com as mãos trêmulas, antes de serem levados para o manicômio; ou em como é cuidadosa e sábia com as coisas de seu lar. Suas ações e o narrador nos mostram isso: “[...] nessa casa parece ter de tudo, ou será porque sabem dar bom uso ao que têm [...]”.(SARAMAGO, 1995, 268)

Seu discurso é muito bem ordenado, apresenta perspicácia, inteligência e rapidez diante das necessidades geradas pelas circunstâncias. Em algumas situações-limite a personagem faz uso dele de uma maneira primorosa, demonstrando grande capacidade argumentativa, como o próprio narrador reconhece, no diálogo entre ela e um militar:

Precisamos de uma pá, ou uma enxada, Não há cá disso, ponham-se a andar, Temos de enterrar o corpo, Não enterrem, deixem-no aí a apodrecer, Se o deixarmos fica a contaminar a atmosfera, Pois que contamine e vos faça bom proveito, A atmosfera não está parada, tanto está aqui como vai para aí. A pertinência do argumento obrigou o militar a refletir (SARAMAGO, 1995, 84).

Há uma passagem significativa, na qual essa personagem funciona como espelho, para três sujeitos que fazem parte do grupo dos chamados malvados, pois utiliza a própria fala deles - mais especificamente de seu líder, porém aceita e reiterada pelos outros - para referir-se a mulher que morre em decorrência da violência sexual sofrida. A atitude dela lhes parece tão abjeta a ponto de os fazerem refletir. Assim, até as personagens marcadas pela indignidade no comportamento assustam-se com o teor imoral das palavras proferidas em espelho, e o citado susto gera um pensar crítico sobre si e também os outros, possibilita-os ter consciência do que se tornaram, embora não ocorra mudança em suas atitudes.

Uma noite bem passada, sim senhores, exclamou um deles lambendo os beijos, e outro confirmou, Estas sete valeram por catorze, *é certo que uma não era grande coisa*, mas no meio daquela confusão quase nem se notava, têm sorte estes gajos, se são bastante homens para elas, Melhor que sejam, assim elas levarão mais vontade. Do fundo da camarata, a mulher do médico disse, *Já não somos sete*, Fugiu alguma, perguntou a rir um do grupo, Não fugiu, morreu, Ó diabo, então vocês terão de trabalhar mais na próxima vez, *Não se perdeu muito, não era grande coisa*, disse a mulher do médico. *Desconcertados, os mensageiros não atinaram como responder, o que tinham acabado de ouvir parecia-lhes indecente, [...] que falta de respeito, falar de uma tipa nestes termos, só porque não tinha as mamas no seu lugar e era fraca de nádegas. A mulher do médico olhava-os, parados à entrada da porta, indecisos, movendo o corpo como bonecos mecânicos.* (grifos nossos. SARAMAGO, 1995, 183)

A morte da personagem não causa espanto, afinal na chegada esses sujeitos são recebidos por cadáveres, morrer é algo iminente ao lugar. O que os deixa transtornados é a frieza da mulher do médico e a maneira de tratar a outra, que na verdade, é como eles haviam-na tratado. Por um átimo de tempo, embora nas entrelinhas, é possível perceber que as três personagens fazem também incursões reflexivas, desencadeadas pela apropriação e reprodução de seu próprio discurso por outro.

Além da importância da fala da personagem para os questionamentos pretendidos pelo narrador, um recurso formal corrente utilizado pelo mesmo é a apropriação do ponto de vista dela. Em inúmeras passagens, a narrativa é contada pela focalização da mulher do médico, o narrador apreende-se do foco da única personagem que tem visão e vê segundo o seu olhar. Portanto, a perspectiva visual dela é de suma importância para o aspecto formal da obra.

Uma temática que atravessa o romance é a da necessidade de encontrar uma forma de organizar-se frente ao novo quadro que se pinta. O narrador introduz essa discussão através da voz do médico, que, do princípio ao final, tem o papel de chamar os outros para a procura e instauração de uma possível nova forma de vida. A voz do médico produz um eco de urgência. No seu discurso está impressa a busca da ordenação e o anseio por um melhor viver.

No fragmento a seguir, usando o discurso indireto, o narrador expressa a fala das demais personagens da mesma *camarata* do médico, que em coro reconhecem a importância das palavras repetidas insistentemente pela personagem: “[...] não há dúvida, aquele médico, lá ao fundo está no certo quando diz que nos temos de organizar, a questão, de facto, é de organização” (SARAMAGO, 1995, 110). Além disso, torna-se a figura mediadora em diversas circunstâncias conflituosas, inclusive o grupo de sua *camarata* atribui a ele esse direito. “Fez-se uma pausa, e o velho da venda preta perguntou, A quem designaremos então como responsáveis, Eu escolho o senhor doutor, disse a rapariga dos óculos escuros. Não foi preciso prosseguir a votação, a camarata toda estava de acordo”. (SARAMAGO, 1995, 142)

O gênero romance oferece muitas perspectivas ideológicas, cada personagem atua na sua perspectiva particular. “A ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico [...], ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra”

(BAKHTIN, 2010, 137). A afirmação vale para qualquer personagem dentro do romance, todas agem segundo a perspectiva ideológica que as determinam. No caso do médico, a sua palavra é a palavra ética, ele faz um uso coerente da mesma, apresenta clareza e discernimento no pensar. O campo ideológico em que atua, bem como representa, é o campo da ética.

Para a compreensão do sujeito que fala no romance e da perspectiva ideológica que o define, é fundamental observar a sua ação, pois é na ação que a personagem revela-se e efetua a experimentação de seu posicionamento ideológico. Podemos definir a ação do médico igualmente ética, sua fala e sua ação estão de acordo, são homogêneas. Ele atua no campo de ambas segundo a mesma perspectiva ideológica: a da busca da equanimidade. A postura adotada por ele é extremamente correta e justa, pensa, fala e age pelo bem coletivo. Através de sua conduta e discurso pautados na ética, imprime, dentro da medida do possível, a mesma no espaço circundante. Freia diversos conflitos e os conduz para um fim mais adequado. Como quando uns cegos roubam duas caixas e emite-se a seguinte proposta envolvendo o alimento dos ainda não cegos:

Se os esperássemos no átrio, eles levariam um valente susto só de nos verem, talvez deixassem cair uma ou duas caixas, mas o médico disse que não lhe parecia isso bem, seria uma injustiça, castigar quem não tinha culpa. (SARAMAGO, 1995, 109)

Fora do manicômio, a voz do médico reclamando organização diminui, contudo, essa preocupação da personagem aparece ainda, não como um imperativo, um chamado, mas como um lamento. Afinal, devido à dimensão extensa do espaço em que passam a viver e como os grupos de cegos estão espalhados a perambular, é mais difícil pensar num modo de organizar-se.

Quanto à personagem o velho da venda preta, esta demonstra uma grande sabedoria e um olhar ponderado frente às coisas. Já no

início isso é dado, quando os outros pacientes esperam por atendimento no consultório do médico e a secretária dá prioridade de atendimento ao primeiro cego e por isso todos reclamam. A interferência do velho foi admirável e sensata: “O velho do olho vendado foi magnânimo. Deixem-no lá, coitado, aquele vai bem pior do que qualquer de nós”. (SARAMAGO, 1995, 22) Em suas primeiras palavras tem-se a definição de seu caráter e ao longo da narrativa a personagem irá colocar-se de modo sábio diante de várias situações, como o fizera no consultório.

Cabe lembrar que é o velho da venda quem traz as notícias do lado de fora. Quando chega com os duzentos cegos, o narrador o coloca como elemento conector entre o fora e o dentro, a personagem descreve longamente o que viu no mundo externo ao manicômio, ou seja, o declínio gradual do mesmo. O narrador abre um espaço na narrativa e permite ao velho da venda que conte “[...] sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior [...]”. (SARAMAGO, 1995, 123)

Quando já estão fora do manicômio, o velho ainda é aquele que viu a epidemia desconstruir o mundo civilizado, então mais uma vez é inquirido, interrogado acerca do que experimentara fora do manicômio. Embora o narrador permita-o relatar novamente sobre o que ocorrera com os bancos, ao término da fala da personagem, questiona a veracidade plena do relato: “[...] apesar do tom verídico que soube imprimir à apaixonante descrição, é lícito suspeitar da existência de certos exageros no seu relato, [...] em todo o caso deu para ficarmos com uma ideia”. (SARAMAGO, 1995, 255)

Em torno da cama do velho, o espaço das camas mais próximas é preenchido pelos cegos, forma-se uma “roda”, não para ouvir histórias acolhedoras e prometedoras de um futuro, porém a história do declínio de um mundo, a queda da *civilização*, pela perspectiva daquele que viu e ouviu. O velho desempenha o mesmo papel do narrador nas sociedades artesanais (Benjamin, 1994), ele ensina, apresenta o novo mundo. Podemos afirmar que o seu

discurso, no transcorrer do romance, é o discurso do sábio, daquele que tem algo a repassar. A própria mulher do médico percebe e compreende a profundidade e valor de seu discurso ao afirmar: “És um filósofo, Que ideia, só sou um velho”. (Saramago, 1995, 269) Um velho, porém, que soube acrescentar aos anos vividos a experiência e sabedoria.

De acordo com Bakhtin:

O argumento do romance deve organizar o desmascaramento das linguagens sociais e das ideologias, mostrá-las e experimentá-las: a experimentação da palavra, da visão de mundo e do fundamento comportamental ideológico da ação [...]. Em resumo, o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos. (2010, 162)

Assim, as falas das três personagens observadas demonstram a constituição de universos ideológicos e de linguagens sociais reveladoras de seus posicionamentos diante da existência, e mais precisamente do novo existir dado pela cegueira coletiva. Cada uma delas funciona como um olhar atento sobre a condição humana. O narrador faz uso de universos ideológicos distintos, do homem que fala no romance, para a experimentação de seu próprio posicionamento ideológico, oferece as suas opiniões, utilizando o universo das personagens.

Apesar das mesmas apresentarem mundos ideológicos dessemelhantes, entre seus discursos não se desencadeia confronto, pelo contrário, apresentam um modo similar de pensar. Mesmo pertencendo a universos, aparentemente destoantes – um velho com pouco estudo, uma mulher de alguém e um médico – comportam as seguintes igualdades discursivas: sapiência, ética, humanismo, criticidade e aprofundamento reflexivo. Destacamos que a elaboração do discurso de todas elas estabelece pontos de contato com o ensaio: o exercício da reflexão, o movimento dialético do pensar e a



formação de pensamentos singulares e críticos frente ao vivido.

O que determina o gênero ensaístico não é a escolha dos temas, mas o posicionamento crítico no trato dos mesmos. Embora o tema central da obra seja a cegueira e amarrada a ela esteja a queda de uma construção humana: a *civilização* (que vai sendo “destecida” conforme a narrativa avança, até chegar ao colapso total), há outros temas subjacentes que perpassam a narrativa e são discutidos pelo narrador e pela voz das personagens, eis alguns deles: a fragilidade humana, o poder, seu monopólio e excessos, a responsabilidade de ver, a animalização do homem, as relações (afetos, laços), a desconstrução de vários estereótipos, como o da prostituta, a crítica às regras sociais, às convenções, a impossibilidade da linguagem de traduzir certas coisas, de dizer o indizível, o homem como um ser social, que necessita do grupo, o medo, a faculdade humana da adaptação e a crítica ao subterfúgio religioso.

O romance em questão interroga criticamente o tema e os subtemas sobre os quais se debruça, por isso, certamente efetua a desconstrução de formas legitimadas de se conceber o estado das coisas e, assim, produz um pensamento contrário às ortodoxias, aos acordos e ligado a um espírito assistemático, traços estes comuns ao ensaio. Com uma escritura indagadora e crítica, a obra coloca à prova visões construídas com base no senso comum. Para ilustrar, citemos o exemplo da personagem rapariga de óculos, ela é apresentada de modo a quebrar um padrão conceitual sobre a figura da prostituta, as ações tomadas pela personagem e as incursões reflexivas do narrador tiram o pensamento do lugar comum e abrem outras possibilidades de entendimento.

[...] Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais, tanto diurnas como nocturnas, tanto verticais como horizontais, da época aqui descrita, aconselha a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios, definitivos, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos. (SARAMAGO, 1995, 31)

Já de início é posto que esta personagem é mais complexa do se pressupõe, ela não é apenas colocada na categoria de prostituta, o narrador mostra que esse tipo de enquadramento não dá conta das nuances dos tempos em questão. Na sucessão dos acontecimentos, a rapariga de óculos escuros toma atitudes contrárias ou não esperadas de uma mulher que exerce a profissão de venda do corpo, como: cerca de cuidados maternos o rapaz estrábico, por vezes ela priva-se do alimento para oferecer ao menino, opta assumir o papel de mãe e protetora; escolhe o velho da venda preta como parceiro, e mesmo depois de recuperada a visão, mostra-se convicta de que quer manter o acordo de ficarem juntos; também é preciso destacar o amor filial que ela demonstra.

Não está ninguém, disse a rapariga dos óculos escuros, e desatou-se a chorar encostada à porta, a cabeça sobre os antebraços cruzados, como se com todo o corpo estivesse a implorar uma desesperada piedade, não tivéssemos nós aprendido o suficiente do complicado que é o espírito humano, e estranharíamos que queira tanto a seus pais, ao ponto destas demonstrações de dor, uma rapariga de costumes tão livres, embora não esteja longe quem já afirmou que não existe nem existiu nunca qualquer contradição entre isto e aquilo. (SARAMAGO, 1995, 234-235)

O narrador rompe a relação amor filial/condução sexual “inadequada” comprova que esses opostos falsos podem andar juntos. A matéria que constitui uma prostituta não é a imoralidade ou a devassidão visceralmente vinculada a ela pela sociedade. A rapariga quebra esse padrão, pois ama, tem afeto e valoriza laços, independente de dormir com inúmeros homens. Inclusive, embora venda seu corpo, deita-se somente com quem quer, não é o dinheiro o determinante de sua ação, mas o seu desejo, o seu corpo. No episódio do estupro coletivo, contrariando o pensamento comum, tamanho é o asco que sente, a ponto de vomitar.

No romance, como gênero, a cadeia de ações produz rupturas no tempo, as quais geram transformações. Portanto, a mudança é



fundamental para o gênero romanesco, não há sentido viver tantas peripécias para se continuar o mesmo. Na obra estudada as personagens e o espaço mudam ao serem defrontadas com a experiência de *barbárie*, ambos se degradaram com a sucessão dos acontecimentos, porém esta serve a outro propósito: a experimentação das ideias do narrador, que exercita, ensaia o seu pensamento por meio de tal cadeia.

A formação de uma *pessoalidade* no interior do romance é decisiva para deflagrar a quebra da fronteira dos gêneros, reiteramos que em *Ensaio sobre a cegueira*, o diálogo romance/ensaio se efetiva mais precisamente na figura do narrador, através de seu posicionamento crítico e reflexivo sobre os mais diversos temas. Observa-se que, ao longo da efabulação, o mesmo segue experimentando suas ideias, a sucessão dos acontecimentos, a cadeia das ações lhe proporciona o debate e as incursões de seu pensar. Contar para discutir. Igualmente as vozes incitam ao debate, afinal universos discursivos se fazem expressos. Este modo de escritura não é gratuito, é um projeto intentado pelo próprio autor.

No meu caso, creio que existe muita coerência entre quem sou, a vida que levo, a vida que tive e aquilo que escrevo. Não sei se é uma coerência absoluta, mas acho que é uma consequência de eu não utilizar ninguém, refiro-me a o narrador, para contar as coisas. Eu mesmo as conto. O espaço que existe entre o autor e a narração é ocupado às vezes pelo narrador, que age como intermediário, às vezes como filtro, que está ali para filtrar o que possa ser muito pessoal. O narrador muitas vezes se apresenta para tentar dizer certas coisas sem demasiado comprometimento, sem comprometer demais o autor. Eu diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou de algo impessoal ou neutro que se limitasse a narrar sem implicações. Pode-se dizer que estou pessoalmente envolvido no que escrevo. (ARIAS, 2004, 29)

Obviamente que a afirmação acima comporta diversos problemas de ordem conceitual, entretanto não é o intuito deste

artigo discutir tais pontos. Sobre o texto acima, desejamos frisar a expressa intencionalidade do autor em efetivar a fricção dos gêneros e criar um romance ensaístico ou um ensaio romancado. Para Bakhtin (2010, 162), a criação de um híbrido literário “requer um esforço enorme, pensado, pesado, distanciado”, pois não resulta de um labor irrefletido, exige cálculo, orquestração. O teórico segue afirmando que acima de tudo “o objeto da hibridização intencional do romance é *uma representação literária da linguagem*”.

José Saramago inscreve-se no espaço da desconstrução, seu *locus* é o do questionamento, da dúvida, instaura sua escritura romanesca no limiar e deste lugar coloca à prova ideias marcadas pelo senso comum e conceitos fossilizados, joga luz sobre: a posição do narrador, a inevitável e deliciosa mescla dos gêneros, a relação autor/obra e o próprio fazer literário. Enfim, Saramago não apenas escreve romances, inscreve-os no terreno movediço da fronteira.

Referências

- ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do romance. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini & outros. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. **Magia e técnica, Arte e Política**. Tradução: Sergio Paulo Roaunet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LIMA, Sílvio. **Ensaio sobre a essência do Ensaio**. Coimbra: Armênio Amado, Editor, 1944.
- LUKCÁS, Georg. Narrar ou descrever. In: **Ensaaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MARTINS, Cândido Oliveira. Voces Del ensayo literário como género intranquilo.
- Turia**, Revista cultural, Turuel, nº 116, p. 292-302, novembro, 2015.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem. **Ensaaios 2**. 2ª ed. Brasília: Hucitec, 1987.

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

TODOROV, Tzvetan. Os dois princípios da narrativa. In: **Os gêneros do discurso**. Tradução: Elisa Agonatti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Notas

² Juan Arias, *O amor impossível*, Rio de Janeiro, Manati, 2004, p. 63.

³ Tzvetan Todorov, Os dois princípios da narrativa, In: *Os gêneros do discurso*, Tradução: Elisa Agonatti Kossovitch, São Paulo, Martins Fontes, 1980, p. 64.

⁴ Sílvio Lima, *Ensaio sobre a essência do Ensaio*, Coimbra, Armênio Amado, Editor, 1944.