



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS-CAMPUS-I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
MESTRADO EM ESTUDO DE LINGUAGENS

DERLAN LOPES VIEIRA

AS MÚLTIPLAS FACES DA VIOLÊNCIA EM
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

SALVADOR

2013

DERLAN LOPES VIEIRA

AS MÚLTIPLAS FACES DA VIOLÊNCIA EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UNEB – Campus I, como requisito para o Exame de Qualificação do Mestrado em Estudos de Linguagens, na área de concentração: Leitura, Literatura e Identidade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Verbena Maria Rocha Cordeiro.

SALVADOR

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas da UNEB

Bibliotecária: Jacira Almeida Mendes – CRB: 5/592

Vieira, DerlanLopes

As múltiplas faces da violência em: ensaio sobre a cegueira / Derlan Lopes Vieira . – Salvador, 2013

106f.

Orientadora: Verbena Maria Rocha Cordeiro..

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado daBahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. 2013.

Contém referências e apêndice.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS-CAMPUS-I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
MESTRADO EM ESTUDO DE LINGUAGENS

DERLAN LOPES VIEIRA

AS MÚLTIPLAS FACES DA VIOLÊNCIA EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

Dissertação de Mestrado submetida à Banca de Defesa Pública do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UNEB – Campus I, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Estudos de Linguagens, na área de concentração: Leitura, Literatura e Identidade, sob a orientação da Prof^a Dr^a Verbena Maria Rocha Cordeiro

Salvador, 25 de março de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof^aDr^aMairimLinck Piva – FURG

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^oDr^o Carlos Augusto Magalhães – UNEB

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof^aDr^a Verbena Maria Rocha Cordeiro - UNEB

Julgamento: _____

Assinatura: _____

“O mundo nunca foi um lugar tão perigoso como sucede na atualidade”.

José Saramago

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo construir uma leitura interpretativa da obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, visando proceder num primeiro momento ao mapeamento de recepção desta obra, especificamente no âmbito dos estudos já produzidos no período de 2001 a 2009, dentro da temática da violência, como por exemplo, livros, dissertações, teses e artigos e o lugar que este escritor ocupa nos estudos literários. Para tanto, estabelece-se um paralelo entre o autor, o romance, os processos de leitura e interpretação e a crítica literária. A seguir, a partir dos interstícios da narrativa, ensaia-se uma reflexão de questões inerentes ao fenômeno da violência e sua relação com o poder, com a autoridade, com a força, com o vigor e com os seus desdobramentos nas relações humanas que estão presentes na sociedade contemporânea, tomando como referência a vertente teórico-crítica da filósofa alemã Hannah Arendt. Nesta perspectiva, apresenta-se o estudo das várias *nuances* do fenômeno da violência traduzido pelas diferentes formas de alegorias da cegueira no corpus escolhido: a violência urbana, a violência física, a violência simbólica, para um entendimento de como a obra dramatiza as tensões que se configuram na cena contemporânea, em que os homens ainda convivem em completo estado de barbárie.

Palavras-chave: Ensaio sobre a Cegueira; violência; alegoria; cegueira

ABSTRACT

This study aimed to build an interpretative reading of the work *Essay on Blindness*, by José Saramago, aiming to make at first mapping reception of this work specifically in the context of studies that had been produced between 2001 and 2009 within the theme violence, in books, dissertations, theses and articles and the place that this writer holds in literary studies. Therefore, establishes a parallel between the author, the novel, the process of reading, the interpretation and the literary criticism. Then, from the interstices of the narrative, rehearses a reflection of issues inherent to the phenomenon of violence and its relationship to power, authority, strength and stamina and its developments in human relations that are present in contemporary society, taking reference to the theoretical-critical component, especially in the studies of the German philosopher Hannah Arendt. In this perspective, the study presents the various nuances of the phenomenon of violence translated by different allegories of blindness in the corpus chosen: urban violence, physical violence, symbolic violence, to an understanding of how the work dramatizes the tensions that configure themselves on the contemporary scene, where men still live in a complete state of barbarism.

Key-words: *Essay on Blindness*; violence; allegory; blindness

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar ao Supremo Deus pelo dom da vida e pela permissão concedida e o merecimento de concluir mais uma etapa da minha vida.

À minha orientadora Verbena Cordeiro, pelo compromisso e competência profissional, pela forma paciente e respeitosa como me conduziu em meio ao labirinto da pesquisa, e, através de palavras sábias, me fez amadurecer no processo da escrita.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe, que mesmo “sem entender nada de mestrado”, sempre me apoiou através de suas orações.

Aos meus colegas de turma, em especial, Patrícia, pelos momentos de desabafo recíproco e pela presteza em socializar e comprar livros para os estudos.

À minha esposa Sandra pelo respeito aos meus momentos de isolamento e ansiedade.

Ao meu filho Samuel, inspiração para eu não desistir nesse percurso tão ímpar.

Aos professores Carlos Magalhães e Mairim Piva, pelas preciosas sugestões que serviram para nortear meu trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1. UM PERCURSO PELOS ESTUDOS DO ENSAIO	15
1.1. A recepção da obra.....	15
1.2. Tempo e lugar de produção da fortuna crítica.....	23
2. AVIOLÊNCIA EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA.....	33
2.1. Alegorias saramaguianas para uma sociedade conturbada.....	33
2.2. Definindo as múltiplas faces da violência.....	40
2.3. Por entre os labirintos da cidade: sobre a violência urbana.	50
3. O PODER DO ESTADO E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA	60
3.1. Poder e violência: estabelecimento da (des) ordem em “terra de cegos”.....	62
3.2. Um cenário de desolação: sobre a violência interpessoal no manicômio.....	68
3.3. A mulher do médico: uma heroína contraditória em meio à violência.....	79
3.4. Purificação e esperança no final do labirinto.....	89
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	98
APÊNDICE.....	104

INTRODUÇÃO

José Saramago (1922-2010) é um escritor reconhecido como um dos ícones no panorama das Letras, em Portugal, além do destaque mundial. Em outubro de 1998, ganhou o Prêmio Nobel de Literatura da Academia Sueca, tornando-se o primeiro e único escritor de língua portuguesa a obter tal distinção. Sua vasta e diversificada produção literária¹transita entre romances, contos, poesias, crônicas, ensaios, teatro, trazendo em seus textos um estilo bem pessoal, denso e diferente do convencional, além de ter sido jornalista e militante político de destaque.

A partir de inquietações geradas pela leitura de algumas de suas narrativas, elenca-se *Ensaio sobre a cegueira*², de 1995, como *corpus* empírico para este estudo. A escolha de José Saramago se origina de uma grande identificação com o estilo peculiar do escritor, e nesses momentos de encontro com suas ficções, delimitou-se o tema para esta dissertação.

Antes, porém, é preciso ressaltar que optar por trabalhar com um autor consagrado, como Saramago, é sempre um desafio, para não produzir um discurso crítico redundante em meio a muitos estudos produzidos em torno do que está se tornando canônico. Por outro lado, escolher ESC como *corpus* é uma ousadia e requer cuidado para não incorrer numa visão simplista em torno do objeto tão complexo.

Dentre as diferentes possibilidades de leitura de ESC, optou-se pelo fenômeno da violência na conjuntura da sociedade contemporânea, em que os homens vivem em completo estado de barbárie. Este fenômeno constitui-se numa constante nesta obra em suas diferentes manifestações: pessoal, social e institucional.

Dessa maneira, algumas indagações serão recorrentes ao longo deste trabalho: O que é a violência e como é retratada na narrativa? É ela um tipo de cegueira? Que dimensões tomou

¹A produção de José Saramago inclui os romances *Terra do Pecado* (1947), *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005), *As pequenas memórias* (2006), *A viagem do elefante* (2008), *Caim* (2009). Também escreveu contos como *Objecto quase* (1978), *O conto da ilha desconhecida* (1997) e crônicas: *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *Os apontamentos* (1976).

²Doravante, ao referir-se sobre a obra *Ensaio sobre a cegueira*, 1ª edição de 1995, da Companhia de Letras (cf. referência completa no final do trabalho), designar-se-á a sigla ESC.

no início do século XXI? Faz parte da essência do ser humano ou é resultado de fatores sociais, políticos e econômicos? Para entender a razão que levou Saramago a escrever um romance que tratasse desse fenômeno, talvez algumas pistas possam ser colhidas no documentário *Janela da Alma* (2002), do cineasta João Jardim. Assim o escritor português descreve sobre o *insight* que teve em um restaurante em Lisboa, quando surgiu a ideia de escrever a narrativa:

Estava em um restaurante em Lisboa. Sozinho até, e de repente pensei: E se fôssemos todos cegos? E depois praticamente num segundo seguinte respondi a mim mesmo a pergunta que acabava de fazer: Mas nós estamos todos nós cegos: cegos da razão, cegos da sensibilidade, cegos enfim daquilo que fazem de nós, um ser razoavelmente funcional no sentido da relação humana, mas do contrário, um ser agressivo, um ser egoísta, um ser violento, isso é o que somos. E o espetáculo que o mundo nos oferece é precisamente esse, um mundo de desigualdade, um mundo de sofrimento sem justificação, explicamos o que se passa, mas não tem justificação³.

Essa explicação é plausível para entender, no universo literário, os aparentes interesses que teve o romancista para compor uma trama intrigante, cuja linguagem conota como a violência configura-se um elemento quase constitutivo da natureza humana. Perpetrada de forma gratuita, revela a crueza de sua lógica: ela basta por si mesma, não requer uma razão que esteja fora dela. Ainda assim, é necessário situá-la não somente como parte da condição humana, mas também como um fenômeno social para, em seguida, compreendê-la nos seus aspectos universais e nas suas concretizações locais.

O fenômeno da violência não é uma novidade na história. No entanto, agrava-se a partir da 2ª Guerra Mundial (1939-1945), com o genocídio planejado pelos nazistas e o uso da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, assim como a brutalização das relações políticas em nível internacional, com os conflitos étnicos⁴ diversos no mesmo território político, resultando muitas vezes em genocídios, sem distinção entre civis e militares, homens, mulheres ou crianças. Tudo isso marca a banalização da violência nas sociedades contemporâneas.

³ Salienta-se que tal citação se constitui de uma transcrição para o texto escrito das palavras de José Saramago no documentário cinematográfico *Janela da Alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho, conforme referência bibliográfica, no final desta dissertação.

⁴ O continente africano é marcado por uma série de conflitos étnicos, dentre os quais os conflitos na Nigéria e o genocídio de Ruanda. Na América do Norte, o caso mais latente é o do Quebec, província canadense com cultura francesa. Na Europa, pode-se citar a Guerra do Kosovo, a Questão Basca e a Questão Irlandesa. Na Ásia, a China enfrenta movimentos separatistas em aproximadamente 40% do território.

Assim, a cotidianização do conflito bélico, se agrava apenas com a 2ª Guerra Mundial e que ainda hoje não foi superado, faz parte da existência de homens e mulheres. Emergiu como uma problemática ainda maior para os indivíduos e sociedades do final do século XX e início do XXI. Mesmo com os grandes avanços tecnológicos, científicos, esses séculos não encontraram uma solução para esse problema; pelo contrário, o século XX tornou-se de fato um campo de guerras e revoluções.

O historiador Georges Duby (1999) corrobora com essa ideia quando enfatiza que a violência e a criminalidade dos séculos XIV e XV parecem relativamente baixas em comparação à que grassa nas grandes metrópoles modernas. Segundo o estudioso, “as pessoas eram violentas, brigavam entre si, mas cometiam menos roubos do que se poderia acreditar” (DUBY, 1999, p.112).

Especificamente no Brasil, os dados do SIM (Sistema de Informação sobre Mortalidade) mostram uma tendência de alta acentuada de mortes violentas (homicídios, suicídios e acidentes) nas regiões metropolitanas de São Paulo e Rio de Janeiro. Esse aumento de mortes não pode ser atribuído a causas determinantes, mas sim à interação de diversos aspectos que contribuem, na sua sinergia, para estimular a violência.

Embora, muitas vezes, não aprofundado e sujeito à influência da mídia, o fenômeno assume a proporção de um debate popular, expresso tanto na conversa cotidiana dos cidadãos, dos seus comportamentos e sentimentos, como na pauta das instituições que compõem a sociedade. A violência impõe-se como fato incontestável e interrogação inquietante.

A simples observação dos fatos do dia a dia faz emergi-la como um dado imediato e componente da realidade contemporânea. Por conta disso, as pessoas que dispõem de recursos econômicos ou tem condições de deslocar-se tentam se defender criando verdadeiros enclaves, nos quais a proteção é garantida por empresas privadas de segurança ou transferindo-se para áreas mais tranquilas e nobres. Uma nova estética modela todos os tipos de construções e impõe uma nova lógica de vigilância, isolamento e distância uns dos outros nos grandes centros urbanos. Os mais pobres são forçados, ao contrário, a suportar as consequências mais negativas das mudanças. Isso gera um crescente e difuso sentimento de medo. Por outro lado, o governo procura implementar medidas como a restrição à venda de armas e o tema da segurança torna-se uma constante em muitos organismos e grupos.

Nesse contexto de insegurança e incertezas quanto ao futuro, Saramago convida o leitor a refletir sobre a condição humana em sociedade. No período em que o livro foi escrito, entre 1991 e 1995, a condição do mundo, e especificamente de Portugal, parecia corroborar

com tal percepção de mundo envolto em guerras. Assim descreve esse cenário o estudioso João Marques Lopes, balizando a obra ESC dentro de uma dimensão histórica:

A administração Bush (pai) perpetrara vitoriosamente o primeiro massacre estadunidense contra o povo iraquiano, o colapso da República Socialista da Iugoslávia fizera a guerra retornar ao próprio coração da Europa, os conflitos tribais em Ruanda provocaram meio milhão de mortos. [...] Em Portugal, o panorama se afinava pelo mesmo diapasão de triunfo do “pensamento único” e do seu neoliberalismo (LOPES, 2010, p. 218).

A obra saramaguiana, vinculada à circunstância histórica de seu aparecimento e funcionando como uma distopia⁵ de um mundo abandonado pela razão, é considerada pela crítica o livro mais pessimista do autor. Falando sobre o processo da escrita, ele declara em entrevista:

O tempo da escrita, sobretudo nos últimos tempos, foi de sofrimento, de momentos em que me sentia incapaz de aguentar aquilo que estava a escrever. [...] A certa altura, cheguei a dizer: não sei se consigo sobreviver a este livro. Foi como se tivesse dentro de mim uma coisa feia, horrível, e tivesse que sacá-la. Mas não saiu, está no livro e está dentro de mim. (LOPES, 2010, p.151).

Quando publicou o ESC, as pessoas lhe perguntaram como podia escrever um livro tão terrível. Sua resposta foi que o livro é apenas uma pálida imagem da realidade. A razão humana tem servido para dominar, humilhar, explorar o outro. Acrescenta ainda em mais uma entrevista:

É evidente que o mundo é violento, não há nada a fazer. Mas nós acrescentamos à violência a crueldade, que é uma invenção humana. Às pessoas que diziam não suportar a leitura do meu livro, eu respondo com a pergunta: vocês não conseguem ler este livro, mas conseguem viver neste mundo? (KONINGER, 1995, p. 3)

No entanto, é pertinente ressaltar, ainda que ESC seja um romance que permite fazer uma leitura do fenômeno da violência na contemporaneidade, outros fatores podem ter

⁵Segundo o pesquisador Anderson Pires da Silva (2011), a narrativa distópica, assim como a utópica, quase sempre tem como alvo o próprio presente. No entanto, o conceito de distopia, em oposição à utopia, designa uma narrativa situada no futuro, ou em um tempo indeterminado, tendo uma visão pessimista sobre a natureza humana.

influenciado na constituição da narrativa por esse viés. Em seu livro *As pequenas memórias* (2006), Saramago escreve sobre lembranças de sua infância, para compreender quem foi e quem é. Dentre esses momentos de reminiscência saramaguiana, um influenciará na escrita de ESC:

De tempos a tempos, creio que uma vez ou duas por mês, aparecia ali de visita um parente deles, sobrinho ou primo seria, de nome Júlio, cego, e que estava internado não sei em que asilo [...] Tinha os olhos quase brancos e o ar de quem se masturbava todos os dias, mas o que nele mais me desagradava era o cheiro que se desprendia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziriam no Ensaio (SARAMAGO, 2006, p. 104).

Assim, até mesmo as recordações aparentemente ínfimas vividas pelo autor, assim como as leituras literárias⁶ que desenvolveu desde a adolescência têm um lugar de importância em sua vida, tecendo, certamente, sua sensibilidade estética.

Após estas considerações preambulares, trata-se agora especificamente da pesquisa. A abordagem adotada tem base nos estudos da pensadora política alemã do século XX, Hannah Arendt (1906-1975), fundamentalmente, além do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), do filósofo e professor francês Michel Foucault (1926-1984), do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, dentre outros. A reflexão sobre o tema da violência perpassa *a priori* a obra de Arendt (2010), como consequência de seu pensamento sobre o uso político da violência e seu papel negativo como supressão da liberdade. Ela já afirmara que “a vida é um confronto infinito, a violência é um elemento da vida” (ARENDR, 2010, p.88), o que a aproxima do pensamento saramaguiano de que o homem é um ser violento e agressivo. Ainda assim, os estudos são poucos, enxergando a violência como um fenômeno marginal. Consequentemente, há uma banalização, não só da violência, mas também do seu conceito, como alerta a estudiosa:

Ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política pode permanecer alheio ao enorme papel que a violência sempre desempenhou nos negócios humanos, e, à primeira vista, é

⁶ Segundo o estudioso João Marques Lopes (2010), dentre as leituras preferidas de José Saramago, quando ainda adolescente, estavam Eça de Queirós (1845-1900), Fernando Pessoa (1888-1935), Luís de Camões (1524 ou 1525-1580), Michel de Montaigne (1533-1592) e Miguel de Cervantes (1547-1616).

surpreendente que a violência tenha sido raramente escolhida como objeto de consideração especial (ibidem, p.23)

Essa consideração será feita, na medida em que algumas formas de violência na sociedade do século XXI serão percebidas no romance que constitui o *corpus* dessa pesquisa. Assim, o objetivo deste trabalho é movido por uma preocupação com o fenômeno da violência, buscando explorar as várias dimensões em que se pode pensá-la no âmbito das relações humanas, ilustrando como ESC retrata o assunto em suas múltiplas faces.

Embora o homem possa lutar contra a violência como algo que não quer, ela está profundamente arraigada em sua natureza. Ao longo de toda a história ela se tem feito presente e sempre se originou de necessidades e interesses antagônicos geradores de um clima de disputa, de medição de forças. É perceptível, contudo, que este fenômeno jamais atingiu limites tão desumanos quanto agora.

Em função disto, a violência é hoje discutida em vários sentidos e cada vez mais se alarga o campo das discussões. Pretender esgotar todos os seus matizes e perspectivas nos limites desse estudo seria inoperante. Nesse sentido, o presente estudo tentará fazer uma leitura da obra ESC, elegendo este fenômeno como abordagem.

Não obstante, em meio a um momento em que a violência assume uma dimensão extrema, e especificamente aquela contra a mulher tem sido objeto de crescente interesse acadêmico, o estudo ainda fomenta uma reflexão em torno das pesquisas sobre esse tipo de violência, a partir das perspectivas das relações de gênero.

Como proposta metodológica, apresenta-se um estudo bibliográfico e de recepção do romance ESC, na perspectiva da violência na contemporaneidade, apoiando-se, para tanto, em reflexões teóricas que permitem um entendimento mais denso desse objeto.

Assim, a dissertação está organizada em três seções. Na primeira, intitulada “Um percurso pelos estudos do Ensaio”, será feita uma análise da recepção do autor e da obra, especificamente no âmbito dos estudos já produzidos dentro da temática da violência, a exemplo de livros, dissertações, teses e artigos.

Como a quantidade de trabalhos sobre o *corpus* é significativa (ainda mais se somados os encontrados também no site do escritor⁷), a pesquisa se deterá especificamente no número de trabalhos de cunho acadêmico encontrados no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Foram selecionados quinze

⁷Cf. site do escritor: www.josesaramago.org

trabalhos realizados entre 2001 e 2009, sendo onze dissertações de mestrado e quatro teses de doutorado, todos discutindo o romance, especificados mais adiante.

Algumas dissertações, teses e artigos fazem parte desse mapeamento e serão classificados por ano de publicação, cotejando as convergências e divergências entre si, o que cada um privilegia e suas respectivas abordagens teóricas. Por fim, essa seção dialogará com essas críticas, assinalando as arestas encontradas, se houver, e expandindo o tema da violência.

Salienta-se que a abordagem escolhida neste trabalho tem sido pouco contemplada pela fortuna crítica no que se refere ao estudo desta obra de Saramago. Ao pesquisar em banco de dados de fontes eletrônicas, verifica-se que ESC é lido a partir da perspectiva crítica de Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Mikhail Bakhtin, Antonio Candido, George Lukács, Gaston Bachelard, Michel Foucault, dentre outros; Hannah Arendt não é citada, não sendo enfoque das pesquisas. Nesse sentido, o presente trabalho pretende contribuir para estas discussões, ao trazer uma reflexão sobre a violência, na perspectiva arendtiana, partindo do estudo do ESC.

A partir dos indícios encontrados na revisão da fortuna crítica, duas categorias de análise serão definidas como eixos para a subseção: tempo e lugar de produção e pontos de encontro e desencontros entre as temáticas. Nesta perspectiva, os estudos da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss (2002) e Wolfgang Iser (2002) e da Sociologia da Leitura constituem-se um suporte teórico relevante. Essa discussão abrangerá as representações do livro e do ato de ler, levando-se em conta os contextos sociais de recepção, produção, mediação e circulação da leitura, assim como seus efeitos sobre os leitores na sociedade contemporânea, que se caracteriza pela forte presença da imagem e do mundo virtual.

A segunda seção, "A violência em Ensaio sobre a cegueira", trata no primeiro momento de alguns conceitos do gênero ensaio, termo usado pelo autor no título da obra e que requer uma reflexão. Trata ainda das várias alegorias presentes na narrativa e do papel do leitor frente a esse texto alegórico, que se configura como uma representação crítica da própria realidade.

Considerando as obras *Sobre a violência* (2010), de Hannah Arendt, e *Compreender Hannah Arendt* (2010), de Karin Fry, na segunda subseção, intitulada "Definindo as múltiplas faces da violência", serão analisados o surgimento e o desenvolvimento das ideias da filósofa sobre o assunto. Para tanto, serão invocados conceitos de poder, força, vigor e autoridade, no quadro de reflexões das teóricas, distinguindo-os e, ao mesmo tempo, interligando-os ao

fenômeno da violência. Serão discutidas ainda as possíveis representações literárias da violência na obra em estudo, uma vez que a mesma traz à tona as questões mais fundamentais deste fenômeno no mundo atual.

Na subseção “Por entre os labirintos da cidade: sobre a violência urbana” destaca-se o fato da cidade fictícia da narrativa ser uma representação alegórica da violência nos grandes centros urbanos. Além disso, trata de elementos como o medo, a indiferença e o egoísmo, como constituintes da condição humana em sociedade. Traduz ainda as contradições vivenciadas pelas personagens nas suas ações, mediante a instauração da violência como ordem vigente na cidade fictícia.

Na terceira seção, intitulada “O poder do Estado e a violência simbólica”, pretende-se analisar o Estado como propulsor da violência na sociedade, através de discursos de poder. Para tal, apresenta-se como base o conceito de violência simbólica, proposto por Pierre Bourdieu (2010) e algumas reflexões de *Microfísica do poder* (1999) de Michel Foucault, sobre as estruturas que organizam, alicerçam e mantêm o poder. Divide-se em três subseções.

Na primeira, “Poder e violência: estabelecimento da (des)ordem em terra de cegos”, será apresentada como a alegoria utilizada em ESC representa aspectos da alienação das pessoas em relação à violência simbólica, muitas vezes perpetrada pelos governantes. Na narrativa, a repressão e a violência provinda do mundo exterior se resumem aos guardas que das guaritas de segurança vigiam os cegos.

Na narrativa, essa alienação trará como resultado os efeitos produzidos pelos elementos punitivos discutidos por Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e punir* (1999): encarceramento, privação alimentar e sexual. Disto resultará a violência interpessoal dentro do manicômio, tratada na segunda subseção.

Na terceira subseção, “A mulher do médico: uma heroína contraditória em meio à violência”, embasado na figura do herói proposto por George Lucáks (2000) e Mikhail Bakhtin (1997), far-se-á um percurso pelas ações e contradições desenvolvidas por esta personagem, desmitificando a imagem de heroína, proposta em outros estudos da fortuna crítica. O meio em que passa a conviver transforma a mulher do médico de vítima em assassina, assinalando assim a reciprocidade que o fenômeno da violência ocasiona.

Por fim, a última subseção, “Purificação e esperança para um mundo conturbado”, apresenta como Saramago utiliza alguns símbolos, como a água, a escada e o fogo como elementos de esperança e reflexão, atentando assim para questões éticas e de valores

trabalhados no romance. Desse modo, deixa um fio de solução para problemas como a indiferença, o egoísmo, e mesmo o fenômeno da violência.

Ainda assim, salienta-se que tal estudo trata de uma das possíveis leituras que, provavelmente, poderá dar margem a outras. Umberto Eco (1994, p.9) afirma que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”, ou seja, o autor deixa para o leitor a tarefa de dialogar com o texto sempre lacunar e por se constituir. Assim, ESC, como qualquer outro texto literário, não se esgota nos sentidos que engendra.

Não obstante, este estudo trará, certamente, algumas contribuições para o debate sobre a violência na sociedade contemporânea. Nesse sentido, o romance ESC, sem dúvida, rico em símbolos e metáforas, constitui-se um primoroso material para explorar essa temática em múltiplos sentidos.

1. UM PERCURSO PELOS ESTUDOS DO ENSAIO

1.1. A recepção da obra

Há entre mim e os leitores um laço afetivo que penso que não é uma regra entre produtores culturais e consumidores.

José Saramago

Um dos pontos essenciais a ser levado em conta quando se enfocam as relações entre a arte literária e o público é a maneira pela qual a literatura aparece na mídia através de suas formas específicas de produção e recepção. A maioria das estratégias para a produção/divulgação/recepção de um autor e/ou obra está integrada aos mecanismos do que se conhece como indústria cultural. Nesse quadro, o público leitor é considerado um consumidor e não apenas um receptor, numa intrincada rede de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado, que na maioria das vezes determina o que é ou não é uma boa literatura.

Sobre esse aspecto, o teórico alemão Hans Robert Jauss (2002) traz em seu estudo sobre a Estética da Recepção o conceito de “horizonte de expectativas”, como determinante da recepção e da disposição do público em relação à obra. Para o teórico, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta em um espaço vazio. Os avisos, as indicações implícitas predispoem seu público para recebê-la de maneira bastante definida. Além disso, a obra enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduzindo o leitor a determinada postura emocional. Desse modo, o horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor ao texto, pois se encontra na consciência individual a influência de um saber construído socialmente.

A autora Márcia Abreu, em seu livro *Cultura letrada: literatura e leitura* (2006), reforça essa ideia de “horizonte de expectativas”, ao argumentar que para uma obra ser considerada Grande Literatura (ou apenas marginal, popular, comercial, trivial), precisa ser declarada literária pelas diversas instâncias de legitimação, tais como universidades, grandes jornais e revistas especializadas. Assim, o que torna um escritor um *Best-seller* não são somente as características internas da obra literária e dela inseparáveis, mas também elementos externos ao texto, como o nome do autor, mercado editorial, critérios críticos em

vigor, enfim, o espaço que lhe é destinado pela crítica acadêmica. Esses elementos servem como estratégias de *marketing*, tendo como um dos efeitos produzir um “horizonte de expectativa” sobre o produto, porque funcionam como propaganda. Nesse sentido, nenhum leitor se aproxima ingenuamente de uma obra. Toda aproximação é intencional, para suprir uma expectativa.

O leitor estaria sempre no final do processo, como destinatário e espectador, que vai aos poucos adequando seu “prazer estético” a uma crescente especialização do mercado. O pesquisador Néstor Garcia Canclini corrobora com esse pensamento ao afirmar que “cada vez pergunta-se menos o que traz de novo essa obra ou esse movimento artístico. Interessa saber se essa atividade se auto financia, gera lucros e prestígio para a empresa que a patrocina” (CANCLINI, 2008, p.36). Destarte, o leitor é obrigado a reproduzir a ideologia dos dominadores, veiculada nos meios de comunicação de massa. Falando sobre essa dicotomia entre o prazer e a Indústria cultural, é pertinente recorrer mais uma vez ao teórico Robert Jauss (2002), ao afirmar que:

O prazer da arte não passa de uma reação burguesa à espiritualização da arte, sendo desta forma o pressuposto para a indústria cultural da atualidade, que, no circuito fechado das necessidades dirigidas e do *ersatz* estético, serve aos interesses camuflados do poder (JAUSS, 2002, p. 92).

Isso implica que uma obra literária possui uma existência própria, para além da vontade e do controle do escritor, mas resultante de fatores externos. Segundo o estudioso Carlos Reis⁸ (1998), implica ainda:

Que essa existência depende, em grande parte, das leituras (das concretizações) a que ela é submetida; que a notoriedade (e também a posteridade) dos escritores é fortemente condicionada pela vida da obra; que a relação dos escritores com suas obras é muito sensível aos modos como elas vão vivendo a sua vida (REIS, 1998, p.11).

No caso de José Saramago, premiado com importantes condecorações literárias⁹, a dimensão canônica e o “horizonte de expectativas” que atingiu é fruto também do

⁸Carlos Antonio Alves dos Reis (1950) é ensaísta e professor português, especialista em estudos queirosianos. É doutor *honoris causa* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e ministra regularmente cursos de Literatura Portuguesa em universidades brasileiras.

⁹Poetas, Ensaístas e Novelistas Club Português(1983); Dom Dinis(1986); Prêmio Internacional EnnioFlaiano, Brancatti e o Mondello na Itália(1992); Prêmio Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores (APE), em 1993; Prêmio Consagração SPA (Sociedade Portuguesa de Autores), em 1995; nomeado como Cavaleiro da

reconhecimento de suas obras pelos intelectuais, além de ser objeto de inúmeros estudos e distinções acadêmicas. Não obstante, seu primeiro prêmio surgiu apenas depois da publicação de uma dezena de livros e quando o escritor já possuía 57 anos.

Mas a partir de *Levantado do chão* (1980), considerado pelo autor “o livro decisivo: é o livro onde se define o estilo e o modo de observar” (SANTOS, 2010, p.26), a coleção dos mais importantes prêmios da literatura portuguesa e de alguns do exterior tornou-se característica dominante da recepção de sua obra.

O romance ESC é considerado pela crítica um marco na trajetória literária de Saramago, significando uma mudança de paradigma em sua produção. Nos romances anteriores, a exemplo *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), ele articulava uma intrínseca relação com a percepção da história, seus fatos e a dessacralização dessa história oficial, narrada pelo viés do discurso ficcional. Com ESC, há o corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas situacionais de espaço e tempo concretas (analisada mais adiante), o “enxugamento” do estilo barroco¹⁰ e a metamorfose do todo ficcional em alegorias, num tom pessimista e cético.

Essa mudança de rumo no campo da ficção e “ressimplificação” da estética barroca são admitidas pelo próprio Saramago em diversas ocasiões. Em 1998, a propósito de ESC e do livro que, então, escrevia (*Todos os nomes*), ele afirma num dos diálogos que trava com o estudioso Carlos Reis e citado por Ana Paula Arnaut, “que há como uma recusa [...] de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo [...]; e estou a assistir, nestes últimos dois livros [...], a uma necessidade maior de clareza” (ARNAUT, 2008, p. 40).

Partindo desse pressuposto, convém considerar a formatação do livro ESC¹¹. Perfaz um total de trezentas e dez páginas, estruturadas em dezessete capítulos¹². Antecede uma

Ordem das Artes e das Letras pelo Estado francês(1991); laureado com mais de trinta doutoramentos Honoris Causa e várias outras condecorações institucionais.

¹⁰ De formação e difusão nas literaturas europeias, o barroco adquire ampla divulgação em Portugal ao longo de todo o século XVII até a primeira metade do século XVIII. Seus aspectos se traduzem na propensão para o surpreendente, na predileção pelas metáforas e pelas complicações verbais. No caso da obra saramaguiana, principalmente nos romances do primeiro ciclo, observa-se a influência que esta estética exerceu sobre o autor, quer no que se refere a pontos de vista formais quer no que respeita a aspectos temáticos.

¹¹ Cf. apêndice A – capa do livro ESC

¹² A divisão por capítulos é sugerida pela estudiosa portuguesa Maria Alzira Seixo em seu artigo intitulado *Os espelhos virados para dentro: configurações narrativas do espaço e do imaginário em Ensaio sobre a cegueira*, em seu livro *Lugares da ficção em José Saramago*. Segundo ela, a designação por capítulos é uma mera construção metodológica que permite indicar proporções, extensões ou indicações de situação quanto ao espaço do texto.

dedicatória, “A Pilar, a minha filha Violante” (ESC, p.7), dirigida a duas mulheres: primeiro, a sua esposa e jornalista, Pilar del Rio; segundo, a sua filha Violante; e uma epígrafe¹³ dirigida ao leitor: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (ibidem, p.9).

Desses dezessete capítulos, o livro pode ser dividido em três partes para melhor conduzir o estudo. Os três primeiros capítulos constituem a primeira parte, onde se dá a ocorrência de um fato inusitado com os habitantes de uma cidade fictícia e, conseqüentemente, a mudança brusca do curso normal de suas vidas, o que aproxima a obra de uma epopeia¹⁴ clássica. Ao levar em conta a variabilidade do lugar e os critérios da unidade da intriga, que se configuram na partida, clausura e retorno dos personagens, a narrativa saramaguiana desenvolve uma espécie de epopeia moderna.

O primeiro capítulo narra a súbita cegueira que acomete um homem, que está ao volante do seu automóvel parado em um semáforo. O cego é levado por sua esposa ao médico oftalmologista, depois de ter seu carro roubado pelo transeunte que lhe ofereceu ajuda até sua casa. A história prossegue no segundo capítulo com a cegueira do próprio médico e do ladrão que roubou o carro do primeiro cego. O mergulho no “mar de leite” acontece de maneira diversa para as personagens, por exemplo, durante o coito, com um corpo de homem sobre si ou a ensaiar como seria cegar, tal como se tornaram cegos a rapariga de óculos escuros e o ajudante de farmácia, respectivamente. Esta primeira parte termina com a saída do médico de sua casa em uma ambulância. Sua mulher, contudo, no momento em que levaram o marido, se declarou cega também, sendo assim levada com os outros, mas conservando o estado normal da sua visão.

Dos capítulos quatro a doze se tem o encerramento dos personagens afetados em um edifício isolado, antigo manicômio que expressamente se designou para o efeito, a fim de conter a proliferação do “mal branco”. Com o tempo, mais cegos são levados ao local, que é externamente controlado e mantido pelo Governo (através do Exército). Começa-se a perceber problemas internos de organização e de convivência social no local. O alimento fornecido pelos governantes não é suficiente para abastecer todos os internos e um grupo de

¹³Segundo Carlos Reis, em seu livro *Diálogos com José Saramago*, o autor português é prolífico em epígrafes, muitas delas inventadas, algumas vindas de um misterioso *Livro dos Conselhos* que muita gente levou a sério, e que, de acordo com Saramago, não existe.

¹⁴Pode-se afirmar que *ESC* configura-se como uma narrativa mítica, já que apresenta aspectos da epopeia no seu desenvolvimento. A forma da narrativa mítica se caracteriza por sua estrutura que “compreende partida, iniciação e retorno das personagens, as três etapas da epopeia” (ZINANI, 2006, p.169). Esses três momentos fundamentais são identificados em *ESC*, aproximando a obra do mito de Ulisses, registrado no texto épico *Odisséia*. Após a guerra de Tróia, há o regresso de Ulisses a seu lar, em Ítaca, para reencontrar sua esposa Penélope.

“cegos malvados” começa a comercializar os alimentos em troca, a princípio, de dinheiro e coisas de valor; em seguida, em troca de relações sexuais com as mulheres. Após o estupro e morte de uma das mulheres, o líder dos “cegos malvados” é assassinado pela mulher do médico e uma cega coloca fogo no manicômio, sendo completamente destruído.

Nos capítulos treze a dezessete há a conquista da liberdade pelos personagens que se espalham pela cidade e verificam a situação de caos que perdura em todo lugar. Ensaia-se uma possível ascensão mediante o regresso aos lares, constituído pelo retorno às casas do médico oftalmologista e da rapariga de óculos escuros, com necessidade de permutas e abandonos. Entretanto, o próprio destino trata de mostrar a ineficiência de todos esses mecanismos. Não há ascensão alguma, uma vez que o ponto vital do problema, a cegueira, não se modifica e prevalece o pessimismo em relação ao futuro. Os indivíduos do grupo de cegos liderados pela mulher do médico permanecem unidos e, ao final da obra, a personagem que primeiro cegou recupera a visão, seguida de outros do seu grupo. Nas ruas, algumas pessoas manifestam a recuperação da visão e se tem a esperança de que o mal tenha passado e que todos irão se recuperar.

Assim, na leitura de ESC, percebe-se a temática do fenômeno da violência e da condição humana na sociedade contemporânea. Entretanto, ainda que o pessimismo e o ceticismo se configurem uma peculiaridade saramaguiana na fase do ciclo alegórico de seus romances, a partir de 1995, o mercado literário foi promissor para o escritor. É pertinente ressaltar que os efeitos do “Prêmio Nobel” em 1998 sobre as vendas de suas obras, especialmente ESC, foram notórios tanto em Portugal quanto no exterior. Desde então, ler um livro de José Saramago seria sentir o peso da posição do autor no campo literário, conceito que o teórico Pierre Bourdieu (2010) toma como base para explicitar a ideia de que o entendimento da criação artística só é possível através do mapeamento das mediações entre obra e público.

Estreitamente relacionado à noção de valor, Bourdieu (2010) pressupõe tomadas de posição que definem a boa ou má recepção das obras e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário. João Marques Lopes apresenta alguns dados sobre essa duradoura permanência e a repercussão significativa de ESC a partir do ano da premiação até 2008:

Entre outubro e dezembro de 1998, no auge do fenômeno, a Editorial Caminho teria vendido cerca de 300 mil livros do escritor em Portugal e reeditado todas as obras. Até 2004, o total de obras vendidas deveria

beirar os 2,5 milhões só em Portugal; na Alemanha, esgotaram em dias os 52 mil exemplares existentes de ESC. [...] Na Suécia, esgotou-se o estoque desse livro e a editora mandou fazer uma tiragem três vezes superior à normal, em um total de 65 mil. [...] No Brasil iria pela casa dos 260 mil exemplares e cerca de meio milhão nos Estados Unidos até 2008 (LOPES, 2010, p.192).

Nesta perspectiva, Nestor Garcia Canclini (2008, p.19) adverte que “a consagração das obras e dos autores implica o surgimento de uma crença em seu valor, que é conferida por agentes específicos: museus e espectadores, editoras e leitores”, não escapando deste cerco nem Saramago, tampouco a sua obra.

A obra, também adaptada para o cinema em 2008 com o mesmo nome, revela seu potencial para atrair outro público – os cinéfilos e/ou espectadores -, aqueles que preferem a linguagem cinematográfica ao texto escrito. O filme resulta da adaptação feita pelo diretor Fernando Meirelles¹⁵ e pelo roteirista Don Mckllare, sendo uma coprodução entre Brasil, Canadá e Japão, e contou com a presença de atores de diferentes países. No Brasil, o lançamento ocorreu em 12 de setembro do mesmo ano.

Com isso, o mercado editorial publica uma nova edição do ESC, a 44ª reimpressão, cuja capa¹⁶ traz como destaque uma das cenas do filme, em que os personagens principais caminham perdidos e desolados em meio à violência e ao caos instaurado na grande cidade.

O teórico Jesús Martín-Barbero (1995) apresenta uma questão pertinente sobre o valor de prestígio e *status* que é dado à leitura nessa dimensão da recepção. Segundo ele,

Como estamos pensando a reorganização que está acontecendo, quando nossas maiorias, que quase não lêem, saem da cultura oral e entram na modernidade por meio da gramática do rádio, do cinema e da televisão? Enquanto nós estamos pensando na modernidade ligada à ilustração, ao livro, nossas maiorias não apenas estão sendo incorporadas à modernidade, estão apropriando-se da modernidade (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 50).

Pode-se supor que, a despeito da linguagem cinematográfica de ESC, os efeitos foram sentidos ainda mais nas vendas das obras. Contudo, quais seriam estes leitores? Os mesmos assíduos leitores saramaguianos? Ou o filme teria determinado um novo “horizonte de expectativas”, arrebatando um novo público, pelos impactos que as imagens na tela provocaram?

¹⁵Fernando Meirelles é cineasta brasileiro. Dirigiu também os filmes *Cidade de Deus* e *O Jardineiro fiel*.

¹⁶ Cf. apêndice B – capa do livro ESC com a imagem de uma cena do filme

Sobre essa dicotomia entre leitor e espectador, a pesquisadora Tânia Pellegrini afirma que “nessa troca de códigos, o leitor/espectador vai formando um tipo de percepção muito mais ligado à imagem, mais imediata (num período em que a televisão aumenta seu poder) que à palavra escrita” (PELLEGRINI, 2010, p.04). Como os dados são escassos sobre as questões acima levantadas e esse não é o foco desta pesquisa, elas continuam em pauta para um posterior estudo nessa perspectiva. Entretanto, ainda sobre a tênue relação autor/leitor, é pertinente o pensamento de Luiz Costa Lima (2002)

Como, por exemplo, se estabelece o consenso sobre a excelência de um autor? Seria por que o horizonte de expectativas dos leitores se ajusta com o horizonte possibilitado pelo texto, numa espécie de contrato natural, ou por que instâncias de poder específico – i.e., do poder literário, - se não mesmo as inclinações políticas da sociedade se manifestam e/ou se orientam em favor da concessão daquele prêmio? [...] Na verdade, para o êxito ou fracasso de uma obra ou corrente interferem inúmeras mediações (LIMA, 2002, p.44).

Mediações, como os críticos e professores universitários, agentes literários, diferentes formas de publicidade, muito influenciam na difusão do livro. Por outro lado, muitos escritores da contemporaneidade estão interessados em ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema e televisão, enfim, figurar na lista dos mais vendidos para obter notoriedade. Assim, de acordo com o teórico Terry Eagleton (2003):

Todo texto literário é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina: toda obra[...] inclui em todas as suas atitudes o tipo de público que prevê. O consumo, tanto na produção literária como em qualquer outra, é parte do processo de produção (EAGLETON, 2003, p.115).

Esse pensamento se torna apropriado para este início de século XXI, aproximando-se do que afirma a teórica Leyla Perrone-Moisés (1998)

É inegável que algo mudou, no gosto que preside à produção e à leitura dos textos literários [...] os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros *light*, para serem consumidos rapidamente (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 175 e 178).

Para ela, os livros de ficção se tornaram mais curtos e com uma escrita leve, para atender às mudanças no gosto do leitor; nenhuma obra pretende ser mais “o livro”. Nesse sentido, o leitor/consumidor tem preferência por uma “boa história” ou por qualquer livro que pareça responder às suas angústias existenciais. A pesquisadora Ana Maria Pessoa de Carvalho ratifica essa ideia quando afirma que “é a assunção da cultura do entretenimento, que atinge não somente a recepção, mas também a produção literária” (CARVALHO, 2008, p.76).

Não obstante, a escrita de José Saramago, ainda que por vezes de difícil leitura, parece fascinar o seu público e os estudos críticos e corroborar com o “consenso sobre a excelência do autor”. Esse fascínio talvez sirva de motivação para o próprio escritor, que exprime em entrevista concedida a Fernando Aguilera: “o que eu quero é que o leitor, quando se encontrar com um livro meu, quando o ler e chegar ao final possa dizer: conheci a pessoa que escreveu isto” (AGUILERA, 2010, p.202). Por outro lado, a recepção das obras saramaguianas por vezes espanta o autor, que em outra de suas entrevistas, declara:

Sugiro uma investigação nesse sentido: por que livros que não são de leitura fácil tiveram e continuam a ter tantos leitores, sendo tão evidente que o autor não faz concessões de qualquer espécie? Ouso pensar que os leitores encontrem nesses livros, não digo uma resposta, mas os ecos das suas próprias inquietações e, sendo assim, não permitem que as dificuldades os vençam (CALBUCCI, 1999, p.14).

Eduardo Calbucci (1999) considera que a tessitura narrativa que recobre ESC causou estranheza ao leitor habitual dos romances de Saramago, pois abandonou a perspectiva histórica dos demais romances e criou uma referencialidade abstrata, um *lócus* próprio, impossível de situar, sem nome e nenhuma referência a Portugal ou outro espaço. Incorpora assim um caráter englobante, universal, da história contada (da fábula enquanto narrativa de fortes intuitos morais e moralizantes), bem como os contornos que das personagens fazem pessoas representativas do homem e de ações que podem acontecer aqui, ali ou alhures.

Ressalta ainda a identificação com o conceptismo barroco: um texto que só utiliza vírgulas e pontos finais e uma tendência a alongar os períodos, salpicando-os com trocadilhos, inversões sintáticas, ironias metalinguísticas, características que, segundo o estudioso Jorge Araújo, marcam o escritor português, “não apenas pela expressão linguística, mas igualmente pelo vigor de contemporaneidade inscrito na linguagem artisticamente trabalhada” (ARAÚJO, 2010, p.157).

Em certos momentos da obra ESC, as falas de personagens se fundem e se confundem com a fala do narrador num processo que se assemelha a um fluxo de consciência que não identifica de quem é a voz. A esse respeito, Saramago justifica em entrevista, ao afirmar ser uma tentativa de aproximação do discurso escrito ao discurso oral, comparando-os com a música

Nós falamos como quem faz música; toda a fala e toda a música se constroem com sons e pausas. No meu caso, nos meus livros, nem sequer me atrevera a chamar à vírgula e ao ponto sinais de pontuação. Chamo-lhes sinais de pausa: uma pausa breve e uma pausa mais longa – como se fosse música(SANTOS, 2010, p. 34).

Sobre a subversão e ruptura com os aparatos formais da língua discursiva referidos na citação acima, entendida como um dos paradigmas da estética literária pós-moderna, e no caso da obra ESC, é pertinente salientar a comparação feita pelo autor, em entrevista a Carlos Reis, da sua tessitura textual com o local onde o romance ESC inicia, um sinal de trânsito de uma grande cidade:

A pontuação não é mais do que aquilo que numa estrada são os sinais de trânsito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem. E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar pela estrada dos meus livros [...] da mesma maneira que seria possível transitar por uma estrada sem sinais de trânsito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos desastres, porque então toda a gente teria que estar muito atenta ao caminho e à condução (REIS, 1998, p. 101).

Alguns autores dispensaram muito tempo sobre o escritor e sua produção, como é o caso de Horácio Costa¹⁷, considerado um dos maiores especialistas em Saramago, além de Carlos Reis, Beatriz Berrini¹⁸, Ana Paula Arnaut¹⁹ e Maria Alzira Seixo²⁰. Sua fortuna crítica configura-se vasta e rica, desdobrando-se em várias perspectivas de análise, desde os caminhos de caráter filosófico até aos de cunho sociológico, estilístico, estético, fundados em teorias literárias modernas.

¹⁷Horácio Costa é poeta, tradutor e ensaísta. É autor de, entre outros, “José Saramago: o período formativo” (1997) e “Mar abierto: Ensayos de Literatura Hispano-Americana” (1999).

¹⁸ Beatriz Berrini é professora de Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Teoria literária da PUCSP. Publicou o livro “Ler Saramago: o romance” (1998).

¹⁹ Ana Paula Arnaut é professora de Literatura Portuguesa Contemporânea na Universidade de Coimbra. Publicou, dentre outros, “Memorial do Convento: História, Ficção e Ideologia” (1996).

²⁰Maria Alzira Seixo é ensaísta e professora catedrática da Universidade de Lisboa. Publicou “O Essencial sobre José Saramago” (1987) e “Lugares da Ficção em José Saramago” (1999).

Ainda assim, a despeito da grande quantidade de trabalhos sobre o escritor disponível em jornais, revistas, teses e livros e do quilate da obra ESC, não há críticas inscritas sobre este romance em uma obra específica. Os estudiosos acima elencados dispensam apenas capítulos de livros ou artigos para suas análises. Talvez essa seja uma lastimável lacuna a ser preenchida em um tempo futuro.

1.2. Tempo e lugar de produção da fortuna crítica

Ao mapear o panorama do estado da fortuna crítica de ESC, em particular, buscou-se rastrear algumas produções críticas. Em relação ao lugar de produção, constatou-se que as pesquisas se concentram mais nas universidades de São Paulo e Rio de Janeiro; no Nordeste, destaca-se um trabalho no Rio Grande do Norte e outro em Pernambuco. Os estudos na Bahia, especificamente, ainda são escassos, restringindo-se apenas à Universidade Estadual de Feira de Santana. Nesse sentido, o presente trabalho é o primeiro no Mestrado em Estudo de Linguagens a estudar o escritor português José Saramago.

Analisar a fortuna crítica seguindo este critério é essencial, na medida em que permite perceber diferentes modos de leitura, com ênfases diversas e com maior ou menor sentido crítico, de acordo com a posição que o pesquisador ocupa no meio acadêmico. Isso significa que não se deve somente discutir o sentido de um texto, por exemplo, sem se referir a quem o lerá, como, quando e onde isso será feito. Tânia Pellegrini reforça essa ideia quando afirma que “o modo pelo qual o leitor recebe o texto e (re)constrói seu sentido é função do seu lugar na sociedade” (PELLEGRINI, 2010, p.03).

Em relação ao ano de produção, a maioria das pesquisas data dos anos de 2008 e 2009. Pode-se pensar que o Prêmio Nobel e a adaptação para o cinema tenham influenciado também no aumento de pesquisas sobre a obra nos últimos anos. Além disso, com a morte do autor em 18 de junho de 2010, as vendas de suas obras quintuplicaram²¹. Segundo o Instituto Nielsen, quatro meses após seu falecimento, as vendas na Espanha passaram de 2.000 exemplares a quase 100.000. Esses efeitos poderão ser comprovados também em pesquisas no site de José Saramago.

²¹Dados oriundos do Instituto Nielsen, uma das maiores empresas do mundo na área de pesquisas e informações de mercado e consumidor.

Esses dados da fortuna crítica são de suma importância para compreensão das diferentes formas de recepção de ESC²², tendo como referência a Estética da Recepção²³, que traz no bojo de suas ideias a relação dialógica entre o leitor e o texto, como fator primordial da literatura. Como receptor da obra literária, o leitor deixa de ser considerado como simples decodificador e destinatário passivo, passando a atuar como agente ativo que participa na elaboração dos sentidos do texto.

Nessa ótica, entendendo a obra literária como essencialmente dialógica, Jauss (2002) critica a história da literatura ao seguir um cânone ou descrever a vida e obra de alguns autores em sequência cronológica, deixando de contemplar a historicidade das obras. Para o teórico, é necessário conceber a relação entre leitor e literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma.

O valor estético da obra pode ser comprovado por meio da comparação com outros textos, da própria situação contextual do leitor, do lugar social que ocupa, da sensibilidade provocada por sua cultura, gosto individual, visão de mundo, de classe social e história pessoal. Essa diversidade de fatores condicionará a maneira pela qual o leitor interpreta e concretiza sua leitura.

O valor histórico se configura através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo. Desse modo, a partir das sucessivas leituras pelas quais passa uma obra através dos tempos, a tarefa do pesquisador é, segundo Jauss (2002),

[...] De um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência

²² A leitura da tese da pesquisadora Dr^a Verbena Maria Rocha Cordeiro, cujo título é “Itinerários de leitura: o processo recepcional de Memórias Póstumas de Brás Cubas”, conforme referência bibliográfica no final da dissertação, ajudou a elucidar alguns pontos referentes ao processo de recepção de uma obra literária no decorrer do tempo e lugar de produção.

²³ Segundo o prof^o Luiz Costa Lima da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Estética da Recepção só se configura enquanto campo teórico a partir das considerações teóricas realizadas por seu representante mais expressivo, o teórico alemão Hans Robert Jauss (1921-1997), em aula inaugural em 1967, na Universidade de Constança. A palestra foi intitulada *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*

e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 2002, p. 70).

Esse leitor contemporâneo vai conquistando, aos poucos, seu papel como produtor de sentidos, de acordo com suas experiências anteriores e sua posição histórica e da sua capacidade de dialogar com o texto. Terry Eagleton contribui com essa ideia ao afirmar que “quando uma obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos” (EAGLETON, 1997, p.98).

Em relação à continuidade da obra literária em épocas distintas, o teórico alemão Wolfgang Iser (1926-2007) se apoia em Jauss ao argumentar que os textos se comunicam ao longo do tempo, dialogando com outros públicos, sem perder seu caráter inovador. No entanto, enquanto Jauss centraliza seus estudos na resposta pública ao texto, Iser busca resposta para suas indagações no ato individual da leitura. Sua proposta possibilita concretizar a obra por meio de diversas interpretações ao conceder ao leitor maior participação no texto. Para ele, diferentes leitores tem liberdade de concretizar a obra de diferentes maneiras, sem esgotar o potencial semântico do texto. Acrescenta ainda que

O texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto (ISER, 2002, p. 107).

Assim, o texto literário é caracterizado pela incompletude, com espaços e lacunas, que necessitam da intervenção do leitor para completá-los. Ao atribuir significados durante o ato de leitura, esse indivíduo receptor torna-se um co-produtor do significado do texto.

O teórico Roger Chartier (1998) partilha em parte dessas ideias ao argumentar que o leitor se apropria do texto, das informações contidas, de saberes e experiências alheias e produz outros significados. A obra é então por ele atualizada, portando uma nova possibilidade de leitura. Ou seja, ao se deparar frente a um texto, o leitor está situado social e historicamente, e a maneira pela qual interpreta a obra será profundamente condicionada por esse fato.

Tendo como eixo esse fundamento, é apropriado afirmar que não existe uma leitura definitiva e absoluta de um texto, na medida em que o leitor reescreve o texto lido, atualizando-o cronologicamente e associa-o a um novo contexto, reconstruindo-o a partir de seu conhecimento prévio de mundo e lugar social.

Colocados, pois, em questão, os critérios de lugar e posição social no processo de leitura/interpretação/recepção de uma obra literária, passa-se, então, mais especificamente, ao estudo dos diferentes trabalhos sobre *ESC*, disponíveis no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e considerados importantes para a fortuna crítica da obra e enriquecimento desta pesquisa.

É preciso, no entanto, salientar que tal tarefa não se constitui em julgar e/ou hierarquizar os trabalhos, empregando um parecer ou juízo de valor, e sim, que se compreenda cada pesquisa também no âmbito da alteridade de temas e de modos de se apropriar do conhecimento.

No primeiro momento dessa pesquisa, foi selecionado o trabalho realizado pela professora e pesquisadora Nanci Geroldo Richter, da Universidade de São Paulo. Em sua tese de doutorado, “Os espaços infernais e labirínticos em *Ensaio sobre a cegueira*” (2007), ela analisa os espaços e suas influências no modo de ser e (re)agir das personagens principais do romance.

Segundo ela, as ações, emoções, pensamentos e modos de agir são influenciados pelo espaço que ocupam. Nessa perspectiva, sua tese se coaduna com a abordagem feita pelo estudioso Carlos Magalhães, ao afirmar que “o espaço não é um lugar neutro. Ele influencia decisivamente a população que o habita, configurando-se dessa maneira uma inter-relação peculiar” (MAGALHÃES, 2011, p.15-16). Apesar de não usar em sua tese a temática da violência, esta se faz presente a partir dos conceitos de lugar e não-lugar, tomados de Marc Augé, em seu livro *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994).

O lugar se refere ao espaço em que se vive como a família, a escola; o não-lugar são espaços de passagem, tais como aeroportos, quartos de hotel, rodoviárias. Contudo, a linha divisória entre os dois se torna tênue, pois há a possibilidade de um se transformar em outro. O manicômio, espaço onde se desenvolve boa parte do romance *ESC*, é um não-lugar para um paciente que se encontre ali, mas para os médicos e demais pessoas que nele trabalham apresentam um nível de convivência que o torna um lugar. Ele torna-se a representação do

espaço marginal, ou seja, os que para lá são encaminhados encontram-se à margem da sociedade.

Nessa perspectiva, talvez uma lacuna que Nanci Richter tenha deixado em seu trabalho seja considerar o espaço como um fator primordial para o desenvolvimento das ações das personagens. Mesmo que haja essa influência, o fenômeno da violência perpassa por outras causas, de ordem política, social, econômica, não enfatizadas pela pesquisadora.

Sobre a produção específica de José Saramago, Richter elenca um grande número de entrevistas do escritor e trabalhos da crítica publicados em jornais, livros e revistas especializadas, desde a década de 1980. Sobre ESC, os artigos iniciam-se em 1995, trazendo discussões sobre a condição do homem na sociedade contemporânea.

Das dissertações selecionadas, as temáticas analisadas são diversas, sendo a violência um tema que surge apenas como um recorte em algumas das pesquisas.

A dissertação de Maria Ivonete Coutinho da Silva, da Universidade Federal de Pernambuco, “Ensaio sobre a cegueira: um olhar que transcende o olho” (2002), faz considerações da obra a partir da existência humana e suas relações de identidade e alteridade, no âmbito do contexto da sociedade contemporânea. Para tal, fundamenta-se em teorias filosóficas, antropológicas e literárias.

Ao articular o tema central do romance, a cegueira, com um olhar que transcende os limites visuais e se estende para um estudo plural e dialético da identidade e da diferença, no devir da existência, a pesquisadora aborda temas tratados diversas vezes por Saramago, que se aproximam do fenômeno da violência. Em relação a alguns desses temas, ele declara em entrevista:

Quando aquilo que chamamos de **identidade** se transforma em **agressividade**, não é por culpa da **diferença**, mas sim da necessidade de **poder**. Se me torno **agressivo** em relação ao outro na afirmação da minha **identidade**, não é por sermos **diferentes**, mas sim porque quero exercer o meu **poder** sobre ele (AGUILERA, 2010, p. 460, grifos nossos).

A dissertação de Margarete Santos, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, “Marcas de ironia e alegoria em Ensaio sobre a cegueira” (2003), também constituiu uma importante fonte de pesquisa da fortuna crítica, ao abordar como a alegoria e a ironia são formas utilizadas por Saramago para problematizar a condição do homem no mundo contemporâneo. No presente trabalho, no próximo capítulo será desenvolvido um

recorte teórico sobre a alegoria, para dar um suporte analítico, mais detalhado, às particularidades do romance ESC.

A pesquisadora Henriete Karan, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul traz a temática da importância do espaço subjetivo para a compreensão da personagem de ficção e para a análise e interpretação da narrativa, em “Sensorialidade e liminaridade em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago” (2003). Tendo em vista o caráter de representação da narrativa literária e da análise da personagem, a pesquisa contribui para o enriquecimento da terceira seção do presente trabalho, ao analisar as ações da personagem a mulher do médico, em meio ao caos da violência que impera no manicômio e na cidade.

A dissertação de Jaqueline Nunes da Fonseca Consedey, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, analisa a expressividade da pontuação na obra e a interferência que causa na leitura, em “A expressividade da pontuação em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago” (2005). Nesse sentido, seu trabalho se aproxima de termos já aqui abordados anteriormente, a saber, a recepção da obra literária, as instâncias de legitimação, o horizonte de expectativas do público leitor e a peculiaridade da escrita saramaguiana.

A pesquisadora Íris Selene Conrado, da Universidade Estadual de Maringá, constrói uma leitura analítico-interpretativa das obras ESC e Ensaio sobre a lucidez (2004), a partir da perspectiva da crítica sociológica, com base nas teorias de George Lukács, Lucien Goldmann e Antonio Cândido, como forma de reflexão sobre a relação entre o ser humano e a sociedade. Seu trabalho intitula-se “O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez” (2006). Ainda que focalize fatores do campo da Literatura Comparada, seu trabalho se aproxima dessa pesquisa ao tratar dos conceitos de romance, alegoria, leitura alegórica, a figura do herói e a ação na narrativa. Além disso, o aporte teórico George Lukács foi promissor para o enriquecimento da terceira seção do presente trabalho.

A pesquisa de Maria José do Carmo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo utiliza como fio condutor do seu trabalho, “Fantasmagorias de um pintor exótico – o grotesco insólito no Ensaio sobre a cegueira” (2006), o processo de construção da estética do grotesco, imbricado na alegoria. Ao eleger como referencial teórico a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin (1997), sua pesquisa se aproxima do presente trabalho ao analisar a figura do herói em construção na narrativa em meio ao caos.

O tema da violência está mais em evidência na pesquisa de Flávia Belo Rodrigues da Silva, “Entre a cegueira e a lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos ‘ensaios’

de José Saramago”(2006), da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Não obstante, a pesquisadora utiliza outra obra saramaguiana como *corpus* empírico, “Ensaio sobre a lucidez” (2004), em um estudo de Literatura Comparada.

No primeiro capítulo de sua dissertação, Silva (2006) se debruça sobre o tema da alienação, desde os primeiros pensadores, Friedrich Hegel (1770-1831), Ludwig Feuerbach (1804-1872) e Karl Marx (1818-1883), passando até pelo sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990). O enfoque que a pesquisadora dá ao sentido de alienação, ligado à transferência do próprio poder a outrem, enriquece a análise do fenômeno da violência, principalmente no que se relaciona ao papel do Estado enquanto sujeito alienador e propulsor da violência e à observação do trajeto das personagens da alienação rumo à tentativa de ruptura com esta reprodução de controle do sistema pelo governo.

A pesquisadora Kalina Alessandra Rodrigues de Paiva Andrade, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, mostra na obra uma tendência estética moderna em diálogo com a barroca, com a pesquisa “Olhar em terra de cego: viagens na visualidade do Ensaio sobre a cegueira” (2008). Reconhecer a marca da modernidade em consonância com a linguagem barroca no texto saramaguiano reforça a ideia da peculiaridade artística na sua construção textual e como isso influencia na recepção do público e da crítica. Segundo a pesquisadora Maria Alzira Seixo, “a marca da modernidade em Saramago, a meu ver, continua intacta, sobretudo na capacidade interventiva da sua escrita e na construção modelarmente elaborada e reflectida dos seus textos (SEIXO, 1999, p.126).”

Joanice Antonia Santos, da Universidade Estadual de Feira de Santana, tem o trabalho intitulado “Tempo de cegar e de olhar: a metáfora da alienação em Ensaio sobre a cegueira”(2009). Sua leitura da obra se aproxima de Silva (2002), ao recorrer às teorias filosófica e antropológica para fundamentar seu texto. Toma como norte a cegueira branca para postular uma metáfora da alienação na sociedade dos séculos XX e XXI. Em um mundo cada vez mais audiovisual, o indivíduo se desencontra de outro tipo de visão, o olhar interior. Ter olhos é muito mais que ver, é perceber, é cuidar, é olhar os outros com olhos mais humanos. Em um dos capítulos de sua dissertação, Santos aborda sobre discursos autoritários em manicômios, asilos e prisões no decorrer da História e faz analogias com outras obras literárias, a exemplo *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, *O estrangeiro* (1957), de Albert Camus e *O processo* (1915), de Franz Kafka. Assim, apresentando como os cegos de ESC contrariam certas normas no período de reclusão e se rebelam perante o caos estabelecido no ambiente da cegueira, Santos se aproxima da temática da violência.

Daniela de Araújo Vieira, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o trabalho “Alegorias da cegueira” (2009), concentra sua análise no enredo, no narrador e nas personagens principais da trama, enfim, na ficção montada, no mundo particular, projetando o universal. Seu trabalho se aproxima desta pesquisa, na medida em que aborda o fenômeno da violência, causada pela destruição do Estado de Direito e consequente predomínio do “Estado de Exceção” como lei da selva. Contudo, a pesquisadora não dedica alguma seção da pesquisa para revisitar os sentidos da “alegoria”, termo usado no título da dissertação. Para essa análise, no presente trabalho Flávio Kothe (1986) e João Adolfo Hansen (2006) servirão como aporte teórico.

Simone Elisa de Almeida, com a dissertação “A encenação da crueldade de Artaud na narrativa de Saramago” (2009), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, estabelece uma possível relação de intertextualidade entre a linguagem poético-narrativa de ESC e “A encenação da Crueldade”, do francês Antonin Artaud²⁴.

Das teses elencadas, além de Nanci Richter, mais duas analisam o tema em estudo neste trabalho, mas sob perspectivas diferentes. Paola Cristina Rojas Vasco, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, trata do drama do homem contemporâneo em luta contra a tirania da razão e o despotismo da tecnologia, que o torna eticamente cego, escravo da negligência e da resignação. Seu trabalho intitula-se “Saramago e Sábato: videntes num universo de cegos – a metafísica da (des)esperança em ‘Ensaio sobre a cegueira’ e ‘Sobre Héroes y tumbas’²⁵” (2001). Levando-se em consideração a diacronia no processo de recepção e modos de leitura de ESC, esta pesquisa configura-se a primeira na seleção da fortuna crítica.

Ângela Ignatti Silva, da Universidade de São Paulo, com o trabalho “Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira” (2008) utiliza o termo cronotopo²⁶, de Mikhail Bakhtin, para referir-se à indissolubilidade de espaço e tempo

²⁴Antonin Artaud (1896-1948) foi ator, diretor, poeta e teórico francês, criador do Teatro da Crueldade. Suas peças foram reinterpretadas e colocadas em prática por diversos grupos e diretores ao redor do mundo, especialmente a partir da década de 1960. O teatro da crueldade rejeita a racionalidade da sociedade ocidental, propondo as bases para um novo teatro e para uma nova maneira de apreensão do mundo, que remeta ao nível pré-verbal da psique humana. O termo “crueldade” se refere aos meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre as quais está assentado o mundo ocidental, a começar pela própria linguagem.

²⁵Sobre héroes y tumbas é um romance do escritor argentino Ernesto Sabato, publicado em 1961, em Buenos Aires, na Argentina.

²⁶O termo cronotopo liga-se ao que Bakhtin denomina “grande temporalidade”. Enquanto o espaço é social, o tempo é histórico, pois é a dimensão do movimento no campo das transformações e dos acontecimentos. Cada cronotopo pode incluir outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar, confrontar-se, opor-se ou se encontrar nas inter-

na literatura, e por meio dos cronotopos em ESC, adentra no campo da autoconsciência das personagens. Sua tese se distancia do fenômeno da violência proposto como abordagem do presente trabalho.

A tese de Elizabeth Del Nero Sobrinha Luft, também da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, “Leitura e imagens no Ensaio sobre a cegueira” (2008) é a que mais se distancia de uma analogia com a proposta deste trabalho, pois ela compara a construção dos sentidos atribuídos por críticos e leitores comuns de ESC, sob a perspectiva da Linguística Cognitiva.

Ressalta-se também o importante estudo de Ana Paula Arnaut, que escreveu o livro “José Saramago”, coordenado por Carlos Reis. O livro faz parte de uma série de monografias dedicadas cada uma a um escritor português. Reúne entrevistas e artigos sobre o autor e algumas de suas obras.

Assim, a partir desse quadro da fortuna crítica das produções de José Saramago e em especial de ESC, dialogando e contribuindo com o presente estudo, o que se constata é que a recepção se transforma a cada leitura. Nesse sentido, “cada leitor, para cada uma de suas leituras, em cada circunstância, é singular” (CHARTIER, 1998, p.91). Isso faz com que o discurso jamais seja fechado, deixando sempre aberto o campo das possibilidades. No processo de leitura, o teórico Terry Eagleton (2003) acrescenta que

Lemos simultaneamente para trás e para frente, prevendo e recordando, talvez conscientes de outras concretizações possíveis do texto que a nossa leitura negou. Além do mais, toda essa complicada atividade é realizada em muitos níveis ao mesmo tempo, pois o texto tem ‘segundos e primeiros planos’[...] camadas alternativas de significado, entre as quais nos movemos constantemente (EAGLETON,2003, p.106-107).

Diante destas considerações sobre os diferentes pontos de vista interpretativos na obra literária, esta pesquisa tentará correlacionar, a partir da próxima seção, o fenômeno da violência com a obra que constitui o *corpus* deste trabalho.

relações mais complexas. Assim, a partir de “Questões de literatura e estética”, pode-se dizer que cronotopia é a relação tempo-espço envolvida na produção do discurso.

2. A VIOLÊNCIA EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

2.1. Alegorias saramaguianas para uma sociedade conturbada

Só existe mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver.

Adauto Novaes

Em meio a uma atmosfera de início de século que coincide, para maior dramaticidade, com o início de milênio, é pertinente afirmar que se criou um ambiente finissecular de cansaço e desencanto sobre o homem do presente século. De forma mais aguda, trouxe-lhe a experiência do inaceitável, a convivência pacífica com números que identificam grandes tragédias e que lhe deixa como que anestesiado diante da realidade. É justamente nesse momento de incertezas que José Saramago escreve ESC, um romance que “está a apontar a sua crença de que, ainda hoje, tudo o que é sólido se desfaz no ar” (SILVA, 1999, p.295).

No título da obra ESC, Saramago anuncia que seu romance é também um ensaio²⁷ e é sob o signo desse gênero literário que ele inaugura essa nova fase de romancista no ciclo da alegoria. Por outro lado, percebe-se uma tênue fronteira entre os gêneros narrativos como algo intrínseco à elaboração literária saramaguiana (a começar pelos títulos), não apenas em ESC, mas também em outros romances: *Memorial do Convento* (memorial), *História do cerco de Lisboa* (história), *Manual de pintura e caligrafia* (manual), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (evangelho).

Como o *corpus* deste trabalho é ESC, nessa subseção serão revisitados os conceitos de alguns termos pertinentes ao romance: ensaio, alegoria, metáfora.

A alusão ao termo ensaio no título do romance não é mero artifício. Os títulos funcionam em José Saramago como afirmação de um paradigma discursivo, ou até, em alguns casos, como explícita regência de gênero. Sobre esse aspecto, Carlos Reis afirma que “a dominância do título trabalhado como alusão paradigmática não significa, contudo, uma sujeição passiva a gêneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo a revisão ou mesmo a subversão dos gêneros e dos campos institucionais” (REIS, 1998, p.19). Os romances

²⁷ O termo ensaio deve-se ao filósofo Michel de Montaigne (1533-1592), que publicou o livro *Les Essais* em 1580 e representa um gênero literário caracterizado, na sua origem, por estilo dialógico, intimista, divagante e não sistematizado, baseado na liberdade individual, na reflexão sobre os negócios do mundo e na busca de um pensamento original.

saramaguianos surgem, então, como “manual”, como “memorial”, como “história”, como “evangelho” ou, no caso da obra que se constitui como *corpus* deste trabalho, “ensaio”.

Em entrevista a Humberto Werneck, o autor afirma: “Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não sou um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens” (AGUILERA, 2010, p.247). Desse modo, na produção literária desse autor, assim como na literatura, nada que se apresente é gratuito, havendo sempre mensagens trabalhadas sob e sobre as palavras.

O gênero ensaio, segundo Massaud Moisés no *Dicionário de Termos Literários* (2004), pode ser literário, filosófico, antropológico, sociológico, etc. Significa experiência, exame, prova, tentativa e tem como característica “ser necessariamente crítico [...] é uma atitude ginástica do intelecto que, repudiando o autoritarismo, pensa firmemente por si só e por si próprio. Quer dizer, o ensaio é o espírito crítico, o livre exame” (MOISÉS, 2004, p. 146-147).

A definição de ensaio como livre exame se enquadra perfeitamente em ESC, uma vez que Saramago utiliza uma forma literária que não se encaixa definitivamente em um gênero narrativo específico, além da despreocupação em estar preso às normas gramaticais de pontuação. Como significado de experiência, é a tentativa que revela a possibilidade de enxergar além das aparências, para além dos próprios limites convencionais.

Por outro lado, definir ensaio como espírito crítico deixa entrever o plano do conteúdo da obra. Nesse sentido, pode-se inferir a metáfora da “cegueira branca” como uma crítica ao indivíduo alienado no (des)conforto do mundo capitalista, com seus altos avanços tecnológicos e científicos, mas ao mesmo tempo com medo do outro ou do que lhe possa acontecer nessa sociedade violenta. Para a estudiosa de Saramago, Tereza Silva (1999),

É um ensaio como uma espécie de manual de como ver. É, pois, um texto que ensina a ver, logo, a não ser cego [...]. É um ensaio sobre a visão: do outro, das relações humanas, das linguagens e seus clichês, da verdade, do poder e até dos gêneros literários (SILVA, 1999, p. 293-294).

Ainda assim, ESC, mesmo com a denominação de ensaio, possui o formato ficcional de um romance, ao apresentar narrador, personagens e outros elementos que caracterizam esse gênero narrativo. Essa dualidade também é expressa nas palavras da estudiosa Maria Alzira Seixo (1999),

Poderemos tirar o efeito expressivo da instância titular, na medida em que a cegueira aponta para o assunto central do texto, e que o ensaio

controverte o subtítulo genológico que imediatamente se lhe segue, e que é o de romance; não se trata, portanto de um romance-ensaio, nem de um ensaio de romance; trata-se, sim, de um romance que ensaia a situação de cegueira ou, talvez mais correctamente, que reflecte sobre a imagem visível da cegueira (SEIXO, 1999, p.109).

Em sua análise da obra ESC, Silva (1999) afirma que o romance pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão. Ratifica essa declaração, afirmando que se tem “um romance que se quer ensaio, uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo” (SILVA, 1999, p.691). À proporção que a estrutura formal do livro se configura, abre espaço para seguir o intuito do escritor: propor pensar algumas questões acerca da condição do homem no mundo moderno. Por ocasião da apresentação pública do romance, Saramago declara em entrevista:

Este é 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 (MACHADO, 2006, p.01).

Assim, ESC é um livro de final de milênio, que traz consigo várias inquietações, dentre as quais a violência contemporânea. É um livro excessivamente denso e cético, mas com uma visada filosófica, “robustecendo a sensação (paranóica em nosso tempo) de nosso precário e sobressaltado devir existencial” (ARAÚJO, 2010, p.157).

O teórico James Wood²⁸, em sua obra “Como funciona a ficção”, ao comentar sobre o ceticismo saramaguiano, afirma: “começando com um **personagem inventado**, Saramago consegue atravessar o ceticismo, mas em direção contrária, **rumo à realidade**, às questões mais profundas” (WOOD, 2011, p.106, grifo nosso).

Partindo dessa afirmação de James Wood e dos termos em destaque, convém ressaltar que ESC, além de entrar em contato com a questão da hibridez ou tênue fronteira entre os gêneros literários, é uma narrativa que aponta pistas para se pensar aspectos da linguagem da alegoria. Massaud Moisés, no *Dicionário de Termos Literários* (2004), assim define alegoria:

²⁸James Wood é crítico inglês. Em seu livro *Como funciona a ficção* analisa questões importantes sobre a arte da ficção, o personagem, o narrador (foco narrativo), a metáfora, a verossimilhança na prosa realista, a empatia do leitor com o texto ficcional. Na obra cita inúmeros romances, contos e escritores, dentre os quais José Saramago.

Discurso de uma coisa para fazer compreender outra [...]. Constitui uma espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para tornar inteligível um outro sentido que não é expresso, um discurso que faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, - uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra[...] um duplo sentido, um sentido literal e um sentido espiritual ao mesmo tempo, equivalendo, o primeiro, ao conteúdo manifesto, e o outro, ao conteúdo latente (MOISÉS, 2004, p.14).

Próxima a esta definição está a afirmação do ensaísta e professor Flávio Kothe (1986) de que “os elementos alegóricos, na arte, tem a função de dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece [...] talvez se possa dizer que a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação”(KOTHE, 1986, p.07).

Esses elementos podem ser evidenciados na obra, como o sinal de trânsito, o manicômio, as casas, ou mesmo a estrutura política com hierarquias governamentais, e permitem ao leitor a ampliação do processo de interpretação e a possibilidade de exemplificação de significações múltiplas e profundas. De fato, na análise de uma obra literária, pode-se encontrar o uso da alegoria, e esta contribui para a interpretação da obra em sua unidade.

Por isso, ainda neste subtítulo apresenta-se, de forma sucinta, uma leitura de algumas alegorias como parte da composição do *corpus* escolhido, ressaltando a importância da contextualização destas com o fenômeno da violência e visando contribuir para a compreensão da obra e de sua função enquanto texto literário. Antes, porém, é necessário complementar à definição de alegoria a posição que deve ter o leitor frente a um texto alegórico, de acordo com o estudioso João Adolfo Hansen (2006):

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 2006, p. 2).

Em ESC, a partir das representações alegóricas, a dupla opção de análise e interpretação se faz presente para o leitor, pois a obra apresenta, segundo Maria Alzira Seixo (1999),

Duas vias discursivas paralelas, mas igualmente emergentes: a do discurso da narrativa (a história que se conta, linear e clara) e a do

discurso da significação (impregnada de investimentos semânticos conotativos, simbólicos, alegóricos, alusivos, irônicos, satíricos, que no seu conjunto abrem a via interpretativa da duplicidade, quer de leitura quer da tonalização ideológica (SEIXO, 1999, p. 109).

Feitas essas considerações, pode-se depreender que a primeira alegoria se estabelece a partir do momento em que ocorre algo inexistente no mundo real, a exemplo quando o médico constata que a cegueira do primeiro cego não é física:

Apareceu-me no consultório um estranho caso, poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose, mas não consta que tal coisa se tivesse verificado alguma vez [...]. O cego afirmara categoricamente que **via**, ressalve-se também o verbo, **uma cor branca** uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos abertos num **mar de leite** (ESC, p. 29-30, grifo nosso).

A falta de visão não se manifesta como uma deficiência visual habitual, isto é, por uma lesão e, por essa razão, é denominada “mal branco”. Tal percepção caracteriza o caráter alegórico da ficção, configurando o duplo sentido do texto, uma linguagem com o intuito de ocultar outra. A cegueira é branca, ao invés de negra, como o esperado. O branco é a mistura de todas as cores, logo, o excesso; enquanto o preto é a total ausência de cores. Assim, as causas das cegueiras são diferentes: a negra é a falta, a branca é o excesso. A primeira precisa de remédios, a segunda, da consciência pessoal.

De acordo com Jean Chevalier, no *Dicionário de Símbolos* (2008), o branco “é o símbolo da transfiguração, que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa” (CHEVALIER, 2008, p.144). Logo, a simbologia do branco é uma espécie de totalização anuladora, mostrando-se pertinente, uma vez que se vive hoje em um mundo regido pelo exagero e pela aceleração. Ao relacionar o conceito do branco com a obra ESC, o pesquisador Anderson Silva (1999) afirma que,

A cegueira tanto pode ser estar cego e não saber – cegueira moral, ética, política, enfim, cegueira como metáforado desconhecimento ou alienação – como ser lançado no branco desumanizador, que é, contudo, o estranhamento necessário para distanciar os homens da rotina e obrigá-los a observar de um modo novo o que parecia aceito como natural (SILVA, 1999, p. 289-290).

Assim, a obra trata de realidades e reflexões de ordem geral e superior aos eventos narrados e, segundo Leyla Perrone-Moisés (2000), é a generalização alegórica que lhe garante a recepção universal desde sempre concedida aos fabulistas e aos contadores de histórias.

O que esta alegoria revela como uma de suas possibilidades é o conflito que o ser humano vivencia na tentativa de convivência com outros indivíduos que, no excesso de ver, acaba por obstruir as lentes da aproximação, da generosidade e fraternidade entre os indivíduos, substituindo esses elementos pelo egoísmo e pela violência. Próximo a este sentido, está a afirmação de Seixo (1999) sobre o sentido alegórico da obra:

Saramago não narra uma alegoria onde implicitamente sugira o que está mal, e a forma como esse mal se pode tornar em bem; diferentemente, Saramago alerta para um perigo (o perigo de não se ver, de não se reparar) que, uma vez descrito ficcionalmente, não pode deixar de manter tudo na mesma, apenas acrescentado das marcas da deterioração resultante (SEIXO, 1999, p.108).

Por outro lado, a narrativa saramaguiana, com suas construções alegóricas, apresenta uma relação de semelhança com a alegoria da caverna, presente no livro VII da obra *A República* (2001), do filósofo grego Platão (447-327 a.C.)²⁹. O texto platônico tem início com a descrição de uma caverna habitada por homens acorrentados:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que queima ao longe, numa eminência, por trás deles (PLATÃO, 2001, p. 315).

A estes prisioneiros é permitido ver apenas as imagens das sombras projetadas pelas chamas da fogueira e, a partir dessas sombras dos objetos, toda a realidade é construída sem que se saiba da existência de um mundo diferente do lado de fora da caverna. Certa vez, um desses homens descrito por Platão questionou-se sobre o que poderia haver além daquele ambiente. Dessa forma, esse homem conseguiu se libertar das correntes e atravessar o muro. Ao se deparar com outra realidade, com toda aquela claridade, sentiu dor, seus olhos ficaram

²⁹ A data é aproximativa, pois não há como se obter muita precisão e ocorrem divergências acerca dos anos de seu nascimento e morte.

ofuscados e quis voltar para o interior, mas permaneceu ali e descobriu que a verdade era muito diferente daquela que ele acreditava.

Resolvendo voltar para a caverna e contar a seus companheiros sobre o que descobriu (que o mundo em que viviam e as coisas nas quais acreditavam não consistiam na verdadeira realidade), foi caçado, desacreditado e considerado como louco.

Essa alegoria apresentada por Platão tem sido estudada sob diferentes perspectivas, tornando-se uma imagem recorrente na linguagem literária para representar estados diversos de cegueira, a exemplo da obra ESC.

As imagens da caverna de Platão e do manicômio de Saramago traçam linhas paralelas. Os cegos de ESC, com seus olhos mergulhados em um “mar de leite”, são presos em uma estrutura fechada e guardados por soldados que os impedem de sair. Sua realidade é o manicômio, com aquelas paredes invadidas pela brancura de sua cegueira. Ali eles testemunham o despertar arrebatado de instintos primitivos, tais como a fome, o sexo e a violência. Os presos da caverna experimentam, estando acorrentados junto a uma pedra e não podendo se libertar dos grilhões, uma cegueira de sombras e escuridão.

Acredita-se, então, que o mito da caverna funcione como um de pano de fundo para as alegorias criadas por Saramago em ESC, numa forma de espelho refletor da cegueira humana em suas múltiplas variantes (a alienação, a desumanização, a barbárie, etc.) no mundo globalizado do capitalismo avançado.

Em ambas as narrativas, é a leitura alegórica, que “descobre a estruturação profunda do texto, um horizonte além do horizonte do texto” (KOTHE, 1986, p.76), que permite perscrutar as significações que os elementos alegóricos pretendem expor e interpretar a alegorização dos ambientes descritos.

A estudiosa Tereza Cristina Cerdeira da Silva (1999) evidencia na alegoria platônica os prenúncios, não poucos, de ESC, ao afirmar que

Esses homens, cegos que se ignoram, são, de outro modo, como aqueles prisioneiros da caverna que não suspeitam que vivem na sombra. Estes, na caverna, ignoram o dia e a verdade; aqueles, na vida, limitam-se a olhar sem ver, os seres, as relações humanas, a linguagem. Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira. E é ainda uma vez a luz – cegueira branca – que, apesar de também cegar, aponta a cegueira anterior (SILVA, 1999, p.289).

Tendo tecido essas observações preliminares sobre as tênues fronteiras de gêneros do romance em estudo e desenhando o seu valor e importância alegóricos para a constituição das

possíveis leituras polissêmicas, seguir-se-á no próximo subtítulo nas definições do fenómeno da violência e como este se apresenta na obra.

2.2. Definindo as múltiplas faces da violência

Adentra-se pelo labirinto da narrativa de José Saramago, seguindo as pistas de suas palavras, de seus personagens inomináveis, dos espaços infernais em consequência do mal que assola todos os personagens no romance. A violência tem um lugar de destaque na obra do autor e, segundo o estudioso Paulo Pinheiro, “tentar compreender a violência é uma tarefa que nos coloca diante da própria essência do ser humano” (PINHEIRO, 2003, p.13).

A partir de ESC, a literatura de Saramago assumiu como propósito investigar a condição do homem contemporâneo. Seu ceticismo se traduz em desencanto e repercute em sua escrita, como afirma em entrevista concedida ao jornalista José Rodrigues dos Santos: “Os meus livros não tem finais felizes porque a vida também não os tem” (SANTOS, 2010, p.11). Partindo da decadência em que vive a civilização atual, ele insistiu em fazer constar em ESC a maldade, suscitada pelo egoísmo, a crueldade, a intolerância, a injustiça e a violência. Em entrevista, afirmou: “O homem é cruel, sobretudo em relação ao homem, porque somos os únicos capazes de humilhar, de torturar e o fazemos com algo que deveria estar contra isso, que é a razão” (AGUILERA, 2010, p.148).

Esse atributo específico do ser humano, a razão, distingue-o das outras espécies animais, mas ao mesmo tempo torna-o uma fera mais perigosa e violenta. Arendt (2010), fazendo uma comparação do homem com os demais animais, apropriadamente enfatiza que

É o uso da razão que nos torna perigosamente irracionais, pois essa razão é propriedade de um ser originariamente instintivo[...]. A distinção específica entre o homem e a fera não é mais a razão (o *lumen naturale* do animal humano)” (ARENDR, 2010, p. 80-81).

Na narrativa, a reincidência da palavra animal, carregada de outras significações, estimula o leitor a rever com mais cuidado o que cada uma insinua em relação ao próprio comportamento humano e as condições sob as quais os homens são desumanizados, tornando-se muitas vezes irracionais e violentos:

Há muitas maneiras de tornar-se **animal**, pensou, esta é só a primeira delas (ESC, p. 97, grifo nosso);
Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em **animais**, pior ainda, em **animais** cegos (ESC, p. 134, grifo nosso);

Os **animais** são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo (ESC, p. 237, grifo nosso);

Quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o **animalzinho** que somos (ESC, p. 243, grifo nosso);

Até estes **animais**, antes domésticos, aprenderam a desconfiar dos afagos, agora caçam em grupo e em grupo se defendem de ser caçados, e como graças a Deus continuam a ter olhos, sabem melhor como esquivar-se, e atacar, se é preciso (ESC, p. 250, grifo nosso);

Estou pior que um **animal**, pensou (ESC, p. 270, grifo nosso).

Assim, o tratamento dado ao fenômeno da violência parece permear a obra em suas diversas nuances. Para avançar no território da violência, entretanto, é preciso estar atento aos inúmeros discursos que o permeiam.

Pelo étimo, a palavra violência provém do latim *violentia*, que significa “veemência”, “impetuosidade” e deriva da raiz latina *vis*, “força”. A palavra “violento” vem de *violentus*, todo aquele que age com força impetuosa, excessiva, exagerada. Na língua latina a palavra apresenta também o significado de “poder”, “dominação”, e o seu uso é concedido àquele que exerce autoridade na impossibilidade de resistência, violando a integridade do outro.

Não muito longe dessas definições está o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, segundo o qual é um substantivo que “significa coação; força destrutiva” (FERREIRA, 1993, p. 962). Contudo, a palavra violência funciona como um qualificador do agir humano. Quando se age, é exercida ou não. Regis de Moraes, em seu livro *O que é a violência urbana* (1998), afirma que ela está em tudo que é capaz de imprimir sofrimento ou destruição ao corpo do homem, bem como o que pode degradar ou causar transtornos à sua integridade psíquica.

Paulo Sérgio Pinheiro (2003) também corrobora com esse pensamento quando a define como sendo uma ação intencional que provoca danos, cujos elementos constitutivos são ação, produção de dano/destruição e intencionalidade. De acordo com as características de quem a comete, pode ser dividida em três categorias: a dirigida contra si mesmo (auto infligida), a interpessoal (infligida por outra pessoa ou grupo) e a coletiva (infligida por conjuntos maiores, como Estado, grupos políticos organizados). A violência interpessoal pode ser dividida em duas subcategorias: a violência da família e dos parentes íntimos; a comunitária, geralmente fora de casa e ocorre entre pessoas sem laços de parentesco, que se conhecem ou não. Destarte, a violência interpessoal e a coletiva são constantes na narrativa em estudo, a princípio até mesmo no grupo de cegos que permaneceu unido:

Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e dor (ESC, p. 57).

Outras definições não fogem desse paradigma e algumas podem ser exemplificadas com o excerto da obra acima citado: a violência como o não reconhecimento do outro, a anulação ou a cisão do outro; como a negação da dignidade humana; como ausência de compaixão; como a palavra emparedada ou o excesso de poder. Em todas elas ressalta-se, explicitamente ou não, para a estudiosa Alba Zaluar, “o pouco espaço existente para o aparecimento do sujeito da argumentação, da negociação ou da demanda, enclausurado que fica na exibição da força física pelo seu oponente ou esmagado pela arbitrariedade dos poderosos que se negam ao diálogo” (ZALUAR, 2001, p. 148).

Para o senso comum, o sentido da violência é logo relacionado à força, poder, dominação. Paradoxalmente, para a teórica Hannah Arendt (2010), caracteriza-se por sua instrumentalidade, distinguindo-se do poder, do vigor, da força e da autoridade, elementos que serão definidos neste subtítulo. Não obstante, ela acrescenta que esses termos se assemelham no sentido que indicam os meios em função dos quais o homem domina o homem.

O poder é usado para instituir certa ordem de coisas ou para corroer uma ordem vigente. O Estado, por exemplo, exerce o seu poder para manter a ordem que lhe interessa, e isto é um exercício político. Arendt (2010) remonta o conceito de poder às ideias gregas e romanas que não o caracterizam como um relacionamento de mandar e obedecer.

Enfatiza que o poder é uma propriedade coletiva de um grupo e nunca de um indivíduo, existindo somente na medida em que o grupo conserva-se unido, desaparecendo quando este desaparece. Homens sozinhos, sem outros para apoiá-los, nunca tiveram poder suficiente para usar da violência com sucesso. Segundo Hannah Arendt (2010, p.60), o poder “corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto”. Essa é uma das mais óbvias distinções entre poder e violência.

Além disso, o poder se dá entre pessoas que falam e agem conjuntamente e surge no grupo mediante a livre escolha, em harmonia, e não diz respeito à pura força bruta, necessária para fazer a vontade de uma única pessoa. Essa definição se torna apropriada no quarto

capítulo de ESC, quando há a primeira tentativa de organização hierárquica e determinação de poder por um líder escolhido pelo grupo de cegos:

O melhor seria que o senhor doutor **ficasse de responsável**, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios, Mas **tem a autoridade**. A mulher do médico sorriu, Acho que deverias aceitar, **se os mais estiverem de acordo**, claro está (ESC, p. 53, grifo nosso).

A tentativa de manter a ordem e escolher um chefe para os demais aconteceu porque os cegos estavam habituados aos valores instituídos na sociedade anterior à cegueira, à sociedade capitalista e, com a epidemia, necessita-se de se (re)construir outros modos de sobrevivência. Ainda assim, percebe-se a dificuldade de se firmar e manter a organização, quando se juntam indivíduos, com suas histórias, pensamentos e valores particulares, por vezes diferentes entre si, como fica claro na fala de uma personagem: “virá gente todos os dias, seria apostar no impossível contar que estivessem dispostos a aceitar uma autoridade que não tinham escolhido e que, ainda por cima, nada teria para lhes dar em troca do seu acatamento” (ibidem, p.53).

O exercício de instituição e manutenção do poder também é encontrado nos lares. Para o bom andamento da vida familiar, prevalece sempre a vontade dos mais poderosos. Enquanto isso, os desejos dos mais fracos aguardam a permissão para seu cumprimento. Dessa forma, o espaço do lar é também claramente político. Na família, os mais poderosos (nesse caso, os pais) determinam e os demais (filhos) obedecem. Essa é a ordem natural no ambiente familiar e o rompimento dessa ordem provoca falta de algo (ou alguém) e estranhamento. Como exemplo, há a necessidade da presença da mãe para o menino estrábico, na narrativa: “No primeiro silêncio que se seguiu ouviu-se a voz clara do rapazinho, Quero a minha mãe [...]. Novamente assustado, o rapazinho estrábico recomeçava a chorar e a gritar pela mãe” (ibidem, p.51,54).

O poder é definido então enquanto existe um consenso de dois grupos, o dominador e o dominado, quer seja no ambiente social ou no familiar. Ele tem uma necessidade interna de crescer (o instinto de crescimento é próprio dele), é um instrumento de domínio e este deve a sua existência a um instinto de dominação. Arendt (2010) afirma que “o instinto de submissão, um ardente desejo de obedecer e de ser dominado por alguns homens fortes, é ao menos tão proeminente na psicologia humana quanto a vontade de poder [...] a vontade de poder e a vontade de obedecer estão interligadas” (ARENDDT, 2010, p.56).

Aproximando-se de Arendt, a pesquisadora Cecil Zinani (2006) apresenta três diferentes modalidades de dominação como uma possibilidade de exercício de poder: a de caráter legal, carismático ou tradicional.

Na dominação legal, as normas devem ser respeitadas pelos membros do grupo, por aqueles que com ela entram em relações sociais e também por quem está no comando; na narrativa, o comando legal é exercido pelo médico oftalmologista. Já a dominação carismática “está associada à pessoa do líder, que revela qualidades extraordinárias, cujas características sobre humanas ou sobrenaturais configuram-no como chefe ou guia” (ZINANI, 2006, p.59). Esse tipo de dominação se configura nas atitudes da mulher do médico. Por último, a dominação tradicional apoia-se no protótipo da dominação patriarcal, no modelo de família regido pela figura do pai, da mãe, do esposo e pode ser representado na narrativa no relacionamento do primeiro cego com sua esposa:

Ostensivamente, **a mulher** pusera-se a recolher os restos da jarra e a enxugar o soalho, enquanto ia resmungando, com uma irritação que não procurava dissimular. Bem o poderias ter feito tu, em lugar de te deitares para aí a dormir, como se não fosse nada contigo (ESC, p. 17, grifo acrescentado)

Quando não compatíveis alguma dessas modalidades de dominação, há um confronto entre fortes e fracos (dominadores e dominados) e a desintegração desse poder, ensejando a violência, porque aqueles que detém o poder e o sentem escapar de suas mãos, não resistem à tentação de substituí-lo pela violência. A estudiosa Karin Fry(2010)ratifica de forma apropriada quando diz que “um declínio do poder em uma comunidade é um convite aberto à violência, visto que os líderes, erroneamente, pensam que podem manter o controle através de meios violentos” (FRY, 2010, p. 100).

Substituir o poder pela violência, contudo, traz, na maioria das vezes, consequências desastrosas, tanto para o dominador quanto para o dominado. Nesse sentido, cada diminuição no poder é um convite à violência. Arendt acredita que

O poder e a violência são opostos porque, em um estado guiado pelo poder, a violência está ausente, porquanto desnecessária; ao passo que, em um estado violento, o poder está ausente e não pode ser gerado à força (*apud* FRY, 2010, p. 100).

Cabe ressaltar que o fenômeno da violência perpassa por outros setores que famílias ou instituições sociais. Confrontos de outras naturezas entre fortes e fracos podem ser

encontrados em escala muito maior nas grandes cidades. Nelas existem favelas, bairros pobres de periferia, regiões habitadas pela chamada classe média e outras habitadas pelos ricos e muito ricos. Isso produzirá um clima de disputa e manifestações violentas, na medida em que os grandes centros concentram uma grande população sem poder. Em ESC, Saramago alegoriza esse quadro gerador de ações violentas com o grande número de cegos trazidos para o manicômio, descritos como “os cegos, trazidos em rebanho, que esbarravam uns nos outros, comprimiam-se nos vãos das portas, uns poucos perderam o sentido e foram parar a outras camaratas” (ESC, p. 72-73).

Segundo Regis de Moraes, em sua obra *O que é a violência urbana* (1998), as ações humanas são determinadas por dois elementos: o desejo e o poder. Se o homem deseja alguma coisa e vislumbra o poder de realizá-la, os dois elementos mencionados se combinam. Mas se eles se veem descombinados, as pessoas, cheias de aspirações e sem nenhum poder de realizá-las, podem usar como justificativa para tornar-se, de uma ou outra forma, violentas. Nesse sentido, quanto mais impotente, maior será a brutalidade da sua violência.

O fragmento de ESC do homem que rouba o carro após ter ajudado o primeiro cego a chegar a casa ilustra a interligação desses elementos: “ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola” (ESC, p.25). A pesquisadora Sônia Regina de Mendonça (1996) acrescenta o termo necessidade ao desejo:

A violência assegura sua meta, unindo o registro do desejo de um, ao registro da necessidade do outro: ao instrumentar o desejo sobre o objeto de uma necessidade, a violência primária alcança seu objetivo, que é o de converter a realização do desejo de quem a exerce no objeto demandado por aquele que a sofre (MENDONÇA, 1996, p. 9).

Por conta dessa relação entre desejo e falta de poder para aquisição, nos grandes centros urbanos criou-se um estereótipo de que nos bairros pobres da periferia permeia a violência mais crua e deflagrada. Isso não quer dizer que os pobres são, naturalmente, mais violentos, e sim o grau de impotência imposto sobre eles acua-os de tal forma que, em certos momentos, alguns atos de violência se apresentam como alternativa de libertação e sobrevivência.

Nessa perspectiva, a falta de poder e de perspectiva das classes baixas da população parece justificar o fato das pessoas se tornarem mais violentas. No Brasil, essa violência interpessoal está profundamente arraigada à enorme desigualdade social existente entre as

classes dominantes e quase todo o resto da população. Além da concentração de renda e de riqueza, os recursos de toda ordem, simbólicos ou de poder, estão igualmente concentrados em uma minoria.

Arendt (2010) frisa que o domínio pela pura violência advém de onde o poder está sendo perdido. Para a teórica, é errada a perspectiva de que a violência é um pré-requisito do poder. Onde quer que estejam combinados, o poder é o fator primário e preponderante. Ressalta ainda que nenhum dos dois sejam fenômenos naturais, eles pertencem ao âmbito político dos negócios humanos.

Não obstante, a teórica enfatiza a ineficácia da violência para obter fins políticos, pois a sua prática, como toda a ação, pode mudar as pessoas ou o meio, mas os tornarão reciprocamente mais violentos. É ineficaz também como instrumento político para a manutenção de um poder soberano, porque os meios podem sobrepujar totalmente o fim.

Enquanto o primeiro sempre depende de números, o segundo, até certo ponto, pode operar sem eles, porque se assenta em implementos. A violência é então caracterizada como um instrumento, um meio e não um fim. Seus instrumentos seriam mudos, pois abdicariam do uso da linguagem que caracteriza as relações de poder, baseadas na persuasão, influência ou legitimidade. Uma arma, por exemplo, é um instrumento que remete à violência e ao medo, mas não ao poder. Ainda que seu uso resulte na instantânea obediência, contudo daí não emergirá o poder. Na narrativa, com o surgimento do “líder dos cegos malvados” portando uma pistola, há a iminência de um novo quadro da violência interpessoal:

Então a mulher do médico, aterrorizada, viu um dos cegos quadrilheiros tirar do bolso uma pistola e levantá-la bruscamente ao ar. O disparo fez soltar-se do tecto uma grande placa de estuque que foi cair sobre as cabeças desprevenidas, aumentando o pânico. O cego gritou, Quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, depois não se queixem (ESC, p. 139-140).

Contrário à violência, o poder é a essência de todo governo à medida que isso envolve a troca de opiniões e o apoio e consentimento das pessoas. Ele é conferido às instituições, quer seja família, escola, país, pelo apoio de um grupo, com a continuação do consentimento para a permanência. Sob condições de um governo representativo, supõe-se que o dominado também faça parte das decisões daqueles que o governam.

Assim, todas as instituições políticas são manifestações e materializações do poder; elas se petrificam e caem tão logo o poder vivo dos dominados deixa de sustentá-las. Nesse

sentido, a construção do Estado caminha paralelamente à construção de um campo de poder. A teórica Karin Fry (2010) reforça essa ideia arendtiana, ao afirmar que “o poder não é poder sobre os outros, mas poder que surge com os outros [...] poder relacional em contraste com o poder unilateral” (FRY, 2010, p.99).

Quando se diz que alguém está “no poder”, na realidade se refere ao fato de que ele foi empossado por certo número de pessoas para agir em seu nome. Esse poder institucionalizado aparece sob a forma de autoridade, exigindo o reconhecimento de quem o promoveu.

Nesse sentido, Arendt observa que um governo baseado unicamente na violência não pode existir, porque todos os governos precisam de uma base de apoio de crentes para agir: “o uso da violência assinala a impotência dos governantes que não podem convencer o povo através dos meios normais da causa deles, e o surgimento da violência indica que o poder está em risco” (ARENDR, 2010, p.100).

Por outro lado, Michel Foucault (1999) em sua obra *Microfísica do poder* sustenta que o poder é uma representação e é interpelada pelos discursos operados nas instituições como: a família, a escola, a igreja, a política, a justiça, ou seja, nos espaços que, efetivamente, determinam os seus discursos e operam segundo leis. Segundo ele, “rigorosamente o poder não existe; existem práticas ou relações de poder, [...] o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona” (FOUCAULT, 1999, p.15). Somente nesse sentido, seu pensamento não diverge da visão arendtiana, para quem o poder é relacional, surgindo entre agentes que atuam juntos.

Distintamente do poder que surge entre muitos, o vigor, outro elemento definido por Arendt (2010), designa algo no singular, uma entidade individual e natural. É a propriedade inerente a um objeto ou pessoa e pertence ao seu caráter. Em ESC, é reconhecida essa característica na mulher do médico: “parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos, graças a isso é que os pobres infelizes não se ficaram ali a cozer ao sol” (ESC, p.196).

O vigor tem uma independência peculiar. No entanto, para Arendt (2010), “a violência está próxima do vigor, posto que os seus implementos, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural” (ARENDR, 2010, p.63). É o vigor individual da mulher do médico que faz com que ela adquira disposição para organizar seu grupo em meio ao caos e, posteriormente, lidere o conflito violento contra o líder dos cegos malvados:

A mulher do médico, por exemplo, é extraordinário como ela consegue movimentar-se e orientar-se por este verdadeiro quebra-cabeças de salas, desvãos e corredores, como sabe virar uma esquina no ponto exacto, com pára diante de uma porta e a abre sem hesitação, como não precisa ir contando as camas até chegar à sua (ESC, p.87); E tu, disse o da pistola, não me hei-de esquecer da tua voz, Nem eu da tua cara, respondeu a mulher do médico (ESC, p.141).

O vigor não deve ser confundido com a força, são distintos. Segundo Arendt (2010), a força deveria indicar a energia liberada por movimentos físicos ou sociais. Deveria ser reservada às forças da natureza ou às forças da circunstância, como no fragmento da narrativa: “Por fim, percebendo a inutilidade dos seus apelos, calou-se, virou-se para dentro a soluçar e, sem se dar conta de por onde ia, apanhou na cabeça desprotegida com uma cacetada que a derrubou (ibidem, p. 139)”. Além disso, a força não se assemelha à autoridade. Onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou.

A autoridade, outro elemento distinto da violência na visão arendtiana, pode ser investida em pessoas ou em postos hierárquicos. Sua insígnia é o reconhecimento inquestionável da parte daqueles que livremente escolheram obedecer à norma de um líder. Nesse sentido, nem a coerção nem a persuasão são necessárias. Arendt (2010) remonta a palavra “autoridade” ao verbo *augere*, que significa aumentar. Foi criada pelos romanos para aumentar a sacralidade da fundação de Roma ao transmitir a tradição espiritual e intelectual gerações afora. Aproximando-se de Arendt, a pensadora Karin Fry (2010) alega que:

A autoridade implica uma obediência na qual as pessoas mantêm a sua liberdade e a autoridade é que equilibra a relação entre liberdade e necessidade de obedecer, necessária para o governo funcionar [...]. O governo com autoridade pressupõe igualdade e pessoas que voluntariamente aderem à lei sem coerção por respeito a ela (FRY, 2010, p.105).

Assim, a autoridade exige o livre consentimento. É importante porque proporciona um senso de durabilidade e estabilidade. Conservá-la requer respeito pela pessoa ou pelo cargo. Enquanto a autoridade pressupõe obediência, a dominação pressupõe submissão e coação. Nesse sentido, Arendt (2010) não associa a autoridade no governo com autoritarismo, porque é concedida livremente e é necessária para uma liderança estável. Na narrativa, mesmo vivendo em meio ao caos no manicômio, a autoridade do Governo fez-se necessária para se manter certa ordem:

Olhando a situação a frio, sem preconceitos nem ressentimentos que sempre obscurecem o raciocínio, havia de reconhecer que as autoridades tiveram visão quando decidiram juntar cegos com cegos, cada qual com seu igual, que é a boa regra da vizinhança [...] diz que nos temos de organizar, a questão, de facto, é de organização, primeiro a comida, depois a organização, ambas são indispensáveis à vida (ESC, p.109 e 110).

Desse modo, a autoridade não deve ser equiparada com autoritarismo e violência, que são indicadores de um tipo de liderança sem o livre consentimento das pessoas. Para Fry (2010), “é impossível impingir a verdadeira autoridade mediante a violência, porque a autoridade existe fora daqueles que estão no poder e deve ser concedida pela opção dos cidadãos” (FRY, 2010, p.106). Na narrativa, a autoridade que foi investida ao médico oftalmologista diz respeito à confiança despertada pelos cegos da primeira camarata. Paradoxalmente, a autoridade exercida pelo líder mal provém pelo fato de possuir uma arma.

A autoridade é importante porque permite, concomitantemente, um espaço para expressão da liberdade. A falha em mantê-la no governo pode conduzir à perda completa dessa liberdade e ao surgimento de regimes violentos. Um pai pode perder a autoridade tanto ao bater em seu filho quanto ao discutir com ele, ou seja, tanto se comportando como um tirano quanto o tratando como igual. Qualquer que seja, porém, o meio utilizado, o uso da violência trará consequências para o dominado, como afirma mais uma vez a teórica Karin Fry (2010),

Uma vez introduzidas, dor e sofrimento espalham-se em níveis que não podem ser enfrentados ou controlados e, portanto, quaisquer objetivos de longo prazo, buscados por meio do uso da violência, tornam-se, na melhor das hipóteses, instáveis (ibidem, 2010, p.98).

A partir dos diferentes pontos de vista em face de uma mesma temática e seguindo criticamente o labirinto deixado por Saramago, para quem “o reiterado pessimismo que o caracteriza - provocado pelo mal estar com que reagia ante a situação do mundo e a deriva dos seres humanos – deve ser entendido como uma energia que questiona a ordem convencional” (AGUILERA, 2010, p.16), é que se percorre, no próximo subtítulo, na obra ESC e se detêm especificamente no tema da violência. O fenômeno será analisado em suas diversas instâncias, a princípio, a abordagem será a violência urbana.

2.3. Por entre os labirintos da cidade: sobre a violência urbana

Analisando a obra ESC escolhida para este estudo, percebe-se que a violência se apresenta de forma linear e explícita e, algumas vezes, dissimulada e infiltrada nos interstícios da narrativa. O fenômeno abarca várias dimensões: desde a violência física, verbal e sexual, até outra, de ordem psicológica e moral. Para a pesquisadora Maria Angélica Madeira,

A violência é um fenômeno complexo que desafia disciplinas e oferece resistência à teorização, é heterogênea e múltipla. Onipresente nas sociedades tradicionais e modernas, ritualizada ou transformada em rotina, ela provém de muitos focos e se dissemina irregularmente através do tecido social (MADEIRA, 2000, p.283).

Essa disseminação da violência através do tecido social pode ser percebida na obra literária ESC. No início da narrativa, a pressa e a indiferença dos motoristas diante do primeiro cego no carro mostra o primeiro indício do egoísmo humano, o individualismo, uma vez que todos que passavam perto do carro da vítima não queriam saber o que estava acontecendo, mas queriam que o obstáculo que atravancava suas vidas fosse resolvido e transpassado para que pudessem continuar com suas rotinas. Da mesma forma, a insensibilidade dos pacientes diante do mesmo cego no consultório, com um problema considerado mais urgente para o médico, é outro exemplo da indiferença diante da dificuldade alheia: “Foi ordem do senhor doutor, o caso deste senhor é urgente. A mãe do rapaz estrábico protestou que o direito é o direito, e que ela estava em primeiro lugar, e à espera há mais de uma hora. Os outros doentes apoiaram-na em voz baixa” (ESC, p.22).

Esses exemplos constituem indícios apresentados pelo narrador já no início da narrativa de que a violência pode ser provocada pelo distanciamento existente entre os indivíduos nas sociedades modernas, ou seja, a indiferença social.

Surpreende quando uma boa pessoa - ou como o próprio narrador a denomina, “bom samaritano” (ibidem, p.15) para apontar o uso irônico ao termo - decide ajudar o primeiro cego, em uma rara cena de solidariedade com os menos afortunados. Essa surpresa fica explícita até mesmo no sentimento do cego: “O zelo pareceu de repente suspeito ao cego” (ibidem, p.15). A suspeita é confirmada, pois o indivíduo solícito rouba-lhe o carro.

O individualismo é a característica negativa mais presente no decorrer da obra, uma vez que aparece em outras variadas situações e personagens; segundo o narrador, “ainda está

por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a qual chamamos egoísmo (ibidem, p.169).

Para tal percepção, o estudioso Roberto Damatta colabora ao afirmar que “uma das causas mais poderosas da violência é o egoísmo, que faz com que as pessoas tomem partido de seus interesses particulares, eventualmente contra seus parceiros morais” (DAMATTA, 1993, p.183). Destarte, a violência é concebida como ação que configura ausência de entendimento, boa vontade, tranquilidade, estabilidade e confiança e como algo pessoal e concreto, voltado contra um ser humano palpável, tangível e real.

É um distanciamento que leva cada um apenas a observar os próprios interesses, limitados pelo cálculo da conveniência. As situações geradas pela modernidade, como a competição entre os homens, a necessidade que os indivíduos sentem de sempre sobrepujar os outros, acentuam o individualismo presente nas identidades modernas. O teórico Stuart Hall comenta que “é agora um lugar-comum dizer que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva do individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade” (HALL, 2006, p.24).

A atenção dada à questão do egoísmo, do individualismo e da violência parece guardar uma relação com a ideia defendida por Saramago em várias entrevistas. Para ele, “agora vivemos um tempo em que o egoísmo pessoal tapa todos os horizontes. Perdeu-se o senso da solidariedade, o senso cívico, que não deve ser confundido com a caridade. É um tempo obscuro”(AGUILERA, 2010, p.140).

O sociólogo Zygmunt Bauman, aproxima-se dessa visão saramaguiana, ao atribuir a culpa por esse estado de coisas ao individualismo moderno. Afirma ainda que

A sociedade moderna foi construída sobre a areia movediça da contingência pelo dever individual de cuidar de si próprio e de fazer por si mesmo [...] A corrosão e a dissolução dos laços comunitários nos transformaram, sem pedir nossa aprovação” (BAUMAN, 2009, p. 16, 21).

As pessoas suspeitam umas das outras e de suas intenções, recusam-se a confiar na constância e regularidade da solidariedade humana.

Talvez por conta disso, na abertura do livro, Saramago tenha usado a epígrafe do “Livro dos Conselhos”³⁰: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (ESC, p. 09). Ao tomar essa epígrafe, mais uma vez anuncia algo da ordem do ensaio, discutido anteriormente. Não

³⁰ Livro inexistente, de acordo com José Saramago.

basta o ver ativo, é necessário aguçar ainda mais a visão e “reparar”, um processo pelo qual o indivíduo “corrigiria” sua primeira impressão sobre as coisas assimiladas por meio de uma observação superficial. Ter olhos não é simplesmente olhar, mas sim, olhar e reparar em si e no outro.

Reparar, contudo, numa sociedade onde se tornaram incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, é um exercício que causa muitas vezes estranheza. Não mais é possível “solidificar” o que Zygmunt Bauman (2009) chamará de “modernidade líquida, onde o espectro mais assustador é o da inadequação”. O que se vê são identidades em movimento e (re)construção, pertencentes a uma sociedade pós-moderna, prevalecendo a indiferença em relação ao outro, assim exemplificada por este crítico da cultura:

Com os fones de ouvido devidamente ajustados, exibimos nossa indiferença em relação à rua em que caminhamos, não mais precisando de uma etiqueta rebuscada. Ligados no celular, desligamos da vida[...] Com o mundo em movimento em alta velocidade e em constante aceleração, você não pode mais confiar na pretensa utilidade dessas estruturas de referência com base na sua suposta durabilidade (BAUMAN, 2005, p.33).

Nessa perspectiva “baumaniana”, Saramago inicia sua narrativa: “o disco amarelo iluminou-se” (ESC, p.11). *A priori*, a cor amarela³¹ no sinal significa atenção, o que remete a uma parte da epígrafe do livro, ‘reparar’. Ao mesmo tempo, associa à ideia de rapidez, velocidade: “dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse” (ibidem, p.11).

Ao tecer o início de seu texto literário em um sinal de trânsito, Saramago retrata uma atmosfera que repousa não somente na contemporaneidade, como também na ideia de instantaneidade. O texto sugere a presença de automóveis, motoristas impacientes esperando um sinal visual para dar continuidade às tarefas cotidianas.

Por outro lado, a cena retrata abertamente a primeira dimensão da violência, afigurada na alegoria do sinal de trânsito típico de qualquer cidade grande, permitindo ver o estado de *stress*, tensão, expectativa e nervosismo presente nos motoristas. Tudo denunciado por uma

³¹ É pertinente recorrer à simbologia dessa palavra para enriquecer a analogia com a narrativa. Segundo o Dicionário de Símbolos (2008), o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores. Ele é intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão. É também anunciador do declínio, da velhice, da aproximação da morte.

série de palavras e expressões que sugerem selva, mecanização ou animalização do homem e personificação de seres inanimados ou animais e tensão desencadeada:

A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as **faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto**, não há nada que menos se pareça com uma zebra [...] 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** (Ibidem, p. 11, grifos nossos).

O romance inicia em um lugar não identificado, em um tempo não muito claro, passível de reconhecimento da sua modernidade graças aos sinais da cidade: semáforo, automóveis, engarrafamentos. O narrador começa a história introduzindo o leitor no labirinto das ruas de uma grande cidade, apresentado através das imagens do cotidiano estressante e veloz dos habitantes, impulsionados mecanicamente nas atividades do dia a dia. Evidencia ainda o desconforto de um mundo ao avesso ou contraditório, como o próprio conceito de pós-moderno. Segundo o teórico Antoine Compagnon (2003), em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, tal conceito é colocado da seguinte maneira:

O pós-modernismo resulta de uma crise essencial da história no mundo contemporâneo, de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, de razão e de superação. Nesse sentido ele representa, talvez, a chegada tardia da verdadeira modernidade (COMPAGNON, 2003, p.120).

Para o pesquisador Anderson Pires da Silva, “a linguagem visual do trânsito é a tradução perfeita do ideal de civilização, porque prevê a relação dialógica e amistosa entre seus participantes” (SILVA, 2011, p.49). No entanto, a expressão ‘cavalos nervosos’ para os motoristas que esperam a cor certa nos semáforos para avançar traz consigo a ideia do desenfreamento da sociedade atual. É um espaço ordenado onde o único perigo é a vontade transgressora humana. Quando acontece o primeiro caso de cegueira, a metáfora do “mar de leite”, instaura-se a desordem em meio à convivência aparentemente ordenada da cidade hipotética.

O fato de a primeira vítima ser acometida em um sinal de trânsito sem qualquer preliminar também é significativo e apresenta um ponto de vista simbólico. A esse respeito, a estudiosa de José Saramago, Maria Alzira Seixo (1999), afirma:

Ensaio sobre a cegueira é um romance sobre trânsito, circulação, viagem? Não, é um romance sobre a visão e a privação dela; sobre a forma de estar no mundo, atentando nele devidamente ou não [...]. Este romance é afinal, de alguma forma, um romance sobre o trânsito interrompido, sobre a marcha detida [...]. Não ver é não andar, e este romance acaba por ser uma visão crítica da imobilidade (SEIXO, 1999, p. 106, 110).

Nos grandes centros urbanos, muitas pessoas ao volante se transformam, com frequência, em exemplos pouco ou nada racionais de ousadia e violência verbal, terminando, em alguns casos, em agressões físicas. O homem, quanto mais civilizado, mais é reprimido e detido pela imobilidade. Assim, quanto mais reprimido, mais violento. Este é um ponto de vista que se confirma no espaço urbano, onde grassam as “violências brandas da vida cotidiana” (BOURDIEU, 1997, p.735). Desse modo, “os grandes vilões” da história da violência no trânsito não são, muitas vezes, os criminosos profissionais, mas sim quem comete os chamados crimes por motivos fúteis e torpes.

Por outro lado, existe um bem estar advindo de quase todos os lugares das cidades pequenas, onde o grau de violência, em todas as suas instâncias, é menor. Há um sentimento de conjunto de possibilidades e a noção de proximidade dos espaços. No entanto, Jesús Martín-Barbero afirma que,

As velhas cidades feitas para que as pessoas se encontrassem, o velho modelo de cidade espanhola ou portuguesa, com belos becos e praças onde as pessoas se reuniam, são modelos que não funcionam mais na atual concepção dos urbanistas e planejadores. O ator principal é o tráfego e, portanto, a linha reta (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 47).

A cidade, que nasceu da tentativa humana de produzir um espaço solidário, tornou-se uma mercadoria, perdendo assim sua finalidade primordial e tendo como única razão de se realizar, aumentar e favorecer o lucro. As noções de segurança e de vida comunitária foram substituídas pelo sentimento de insegurança e pelo isolamento que o medo impõe. Nessa perspectiva, o estudioso Carlos Magalhães (2011) associa o conceito de cidade à ideia de modernidade:

A cidade é eleita o espaço e o tempo da modernidade. Neste sentido, ela se torna o *locus*, por excelência, onde se encenam imagens de representação do desenvolvimento, do progresso, do bem estar humano. Mas ela é também o tempo-espaço que se problematiza,

quando, a partir do século XIX, a ‘questão urbana’ se torna grave e grita por soluções imediatas (MAGALHÃES, 2011, p. 7).

Nesse sentido, o espaço das cidades grandes também procura desconhecer as modificações orgânicas trazidas pela velhice, pois ali as pessoas idosas são apenas toleradas, pois já não servem para a produção de trabalho e de lucro. Um dos personagens em ESC, com sua baixa auto estima e morosidade descritas nos fragmentos a seguir, representa essa categoria da população, tantas vezes estigmatizada nos grandes centros:

Um velho com uma venda preta num dos olhos veio da cerca. Ou também **perdeu a bagagem, ou não a trouxe**. Tinha sido o **primeiro a tropeçar nos mortos, mas não gritou [...]** Durante uma hora **esperou. Agora é a sua vez de procurar abrigo. Devagar**, com os braços estendidos, buscou o caminho [...] então perguntou, Há aqui uma cama para mim (ESC, p. 115, grifos nossos);

Agora sou um velho, e zanolho, além de cego [...] nem tu imaginas quanto a lista negra das **auto-recriminações vai crescendo à medida que os anos passam [...]** Na **minha idade, o ridículo mete medo [...]** um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro (ESC, p. 290-292, grifos nossos).

No espaço urbanizado, principalmente no movimento febril das metrópoles, não há lugar para os velhos. Soma-se a isso o alto índice de atropelamento de pessoas idosas, vítimas da violência no trânsito. Apropriadamente, Morais (1998) reflete: “Olhamos para os centros das cidades brasileiras e perguntamos: quem manda aqui? Respondemos, a seguir, com aparente simplismo: aqui mandam os automóveis” (MORAIS, 1998, p.37).

Não é, porém, somente a violência no trânsito que intimida o cidadão. Viver na metrópole se transformou, em larga medida, em uma prática de sobrevivência. Há um caráter gratuito no assalto, no homicídio, expondo cada morador a uma irracionalidade social. Bauman apropriadamente afirma que “os lares de muitas áreas urbanas do mundo agora existem para proteger seus habitantes, não para integrar as pessoas a suas comunidades” (BAUMAN, 2004, p.199).

Os lares tornam-se um modo de opressão das pessoas, na medida em que são, em larga medida, o esconderijo que o homem tem para furtar-se às ameaças da cidade. O outro deixa de ser visto como parceiro em potencial; o desconhecido é encarado como ameaça. Tal

insegurança e desconfiança reproduzem-se no capítulo que descreve o homem que ajudou o primeiro cego na narrativa, e posteriormente lhe rouba o carro:

Quer que o ajude a instalar-se, que lhe faça companhia enquanto a sua mulher não chega. O zelo pareceu de repente **suspeito** ao cego, evidentemente não iria deixar entrar em casa uma **pessoa desconhecida** que, no fim de contas, bem poderia estar a **tramar**, naquele preciso momento, **como haveria de reduzir, atar e amordaçar o infeliz cego sem defesa, para depois deitar a mão ao que encontrasse de valor** (ESC, p.15, grifo nosso).

A violência não existe somente nos grandes centros urbanos, mas em nenhum outro lugar ela é temida com mais intensidade. Isto está ligado não somente à quantidade, mas a um fator qualitativo que lhe dá uma dimensão aterrorizante. Algumas modalidades de violência obedecem, nas cidades pequenas, a certa lógica para que aconteçam. Nestes lugares, muitas pessoas morrem por determinadas razões que o grupo humano dali pode compreender com certa facilidade. Existe uma margem de “previsibilidade” quanto aos momentos e lugares perigosos. Essa relação de causa e efeito é imprevisível nos grandes centros urbanos.

Consequentemente, o cidadão se torna um marginal, na medida em que vai se enclausurando no interior de seu grupo social e se resumindo às amizades mais próximas. Sua vontade é neutralizada no verdadeiro festival de imposições que é a grande cidade.

Horácio Costa (1999) sugere um paralelo entre a vida nas grandes metrópoles alienadoras, onde os habitantes são vítimas no trânsito, no trabalho, em seus lares e a situação da cidade resultante da cegueira de seus habitantes em ESC:

A cidade e o romance têm um pacto de primeira hora. Evidentemente, falo antes da cidade como metrópole, isto é, em sua acepção moderna e até certo ponto corrente, que a vincula mais às noções de câmbio e violência. [...] A cidade torna-se, portanto, o outro mal branco, seu equivalente ou espelho metafórico, uma vez que ao longo da narração o leitor ‘vê’, devido a técnica narrativa de Saramago, na qual o espaço da descrição é amplo, o que os cegos ambuladores não veem: a si próprios e à cidade que os vitima e é por eles vitimada (COSTA, 1999, p. 127,144).

Tornada selva pela falta de visão de seus habitantes, estabelece-se ao longo da narrativa uma correspondência entre o labirinto da cegueira e o da cidade, na qual os habitantes constantemente se perdem. Desse modo, o espaço urbano vai sendo desconstruído

para o leitor e ao mesmo tempo tem um papel singular como elemento alegorizador e realidade simbólica.

Apesar das descrições do espaço urbano em que se inicia a narrativa, ela não transcorre em um lugar declarado, incorporando também um caráter de universalidade: “agora seguem por uma extensa avenida, com altos e luxuosos edifícios de um lado e de outro. Os automóveis, aqui, são de preço, amplos e cômodos” (ESC, p. 252). Estão ausentes os nomes dos lugares, encontrando apenas designações genéricas como uma cidade, um manicômio.

Escrevendo sobre esse aspecto, Araújo afirma que “o romance é atopográfico [...] Se não há um lugar declarado da ação, logo é todo-lugar, mas o multiculturalismo aponta para qualquer metrópole moderna, europeia ou americana” (ARAÚJO, 2010, p.167). Assim, o romance não pode ser considerado limitado nem geográfica, nem socialmente, porquanto pode ser considerado genericamente como uma alegoria do mundo atual. Sobre essa condição, Shirley Carreira (2006) acrescenta que a ausência de marcadores temporais e espaciais na narrativa e a própria cegueira das personagens reforçam a ideia do não-lugar. Para ela, todas as antigas raízes que marcam o lugar – que pretende ser identitário, relacional e histórico – são desfeitas.

Assim como não é designado o lugar onde transcorre a narrativa, também se encontram personagens sem nome. São identificados com características referentes a aspectos visuais, ainda que não possam enxergar qualquer coisa: a rapariga dos óculos escuros, infectada anteriormente por uma conjuntivite; o velho da venda preta, que aguardava uma data para a cirurgia de uma catarata; o médico oftalmologista, que tudo deveria conhecer sobre os males da visão; o menino estrábico, que possui estrabismo no olho esquerdo; ou relações de parentesco, como a mulher do primeiro cego e a mulher do médico.

A narrativa foca nesse grupo de sete pessoas, que são criações alegóricas relacionadas a tipos sociais que constituem a sociedade: o saber científico, representado pelo médico oftalmologista; a velhice, pelo velho da venda preta; a juventude inconsequente, pela rapariga de óculos escuros; a infância, pelo menino estrábico; a sabedoria, pela mulher do médico; a família, pelo primeiro cego e sua mulher. Marginalizadas, as personagens perdem seus nomes. Em entrevista, o próprio Saramago afirma que “estes personagens somos todos nós, que nos estamos tornando cada vez mais anônimos, cada vez mais números, instrumentos, clientes. Cada um de nós começa a não saber quem é” (KONINGER, 2011, p. 03).

Mesmo no momento de suas apresentações, essas não são feitas por meio dos nomes civis, mas sim como a cegueira atravessou-lhes a vida. Assim, “as pessoas não são nomeadas, como se não tivessem identidade. Premonitória ambiência da modernidade [...] As pessoas vão aos poucos se redescobrimdo” (ARAÚJO, 2010, p.167). Esses indivíduos sem nome mergulham na multidão de uma grande cidade, tornando-se seres anônimos, alienados, sem rosto que possa ser contemplado pelo outro.

O homem das grandes cidades sabe das suas angústias, mas ele não sabe do seu rosto. Certa característica desumana da metrópole faz com que nela se torne difícil que rostos humanos se reconheçam. Este homem sem rosto com muito maior facilidade penetra os limites da opção pela violência. Morais (1998) frisa que

São tantos os papéis que diariamente temos que representar, na grande cidade, que corremos o sério risco de acabar confundidos entre nossas múltiplas aparências. [...] Na verdade somos invadidos pelo ambiente, de modo que nosso eu se vai encolhendo e encolhendo, ocupando espaço cada vez menor e [...] acabamos por assumir o discurso do ambiente, isto é, escravizamos-nos às expectativas que o ambiente mantém a nosso respeito e, vivendo tantas realidades postizas, perdemos-nos de nosso próprio rosto (MORAIS, 1998, p. 50).

Esta é uma violência que as pessoas sofrem no cotidiano das grandes cidades. No clima de medo dos grandes centros, quando cada um se sente de perto ameaçado, usa o anonimato como defesa. As pessoas são identificadas por números, como no fragmento de ESC:

O melhor será que se vão numerando e dizendo cada um quem é [...] Um, fez uma pausa, parecia que ia a dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância. Já outro homem se apresentava, Dois... (ESC, p.66).

A impessoalidade dos relacionamentos no mercado ou nas organizações burocráticas tornam dispensável o conhecimento sobre o nome e a verdadeira identidade de cada ser individual, trazendo implícita a ideia de ruptura entre sujeito e identidade na “modernidade tardia” (BAUMAN, 2005). O nome é constitutivo da individualidade do ser humano e, antes de qualquer coisa, faz do homem um indivíduo. Essa designação usada para identificá-la compõe também a sua identidade. Onde não existe esta distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se. Comentando sobre este aspecto em ESC, Ana Paula Arnaut (2008) corrobora ao afirmar que:

Nomear é distinguir, é individualizar. Interessa, porém, ao autor dizer a todos o que considera sua obrigação divulgar: revelar ao mundo a sua terrível realidade, pelo menos contribuir para tal. Não poderia, portanto, definir e caracterizar as personagens de modo a que assumissem o seu destino próprio dentro de um espaço e tempo específicos: elas representam a condição humana geral (ARNAUT, 2008, p. 179).

O autor expressa dessa forma os valores sociais que quer condenar como a crueldade, o egoísmo, a indiferença, a competição e a violência que fazem com que os cegos estejam “sempre em guerra” (ESC, p.189). Ao mesmo tempo, expressa os valores que pretende prevalecer, como o reconhecimento e o respeito ao outro, a dignidade, a coragem, a solidariedade e a convivência.

A narrativa de ESC, ainda que detentora de um discurso moralizante, não é um discurso legitimador, pois não aponta direções para a evolução do homem ou soluções para o fenômeno da violência. Contudo, aponta para um problema individual, que leva o homem a pensar somente em si, como salienta Saramago em entrevista:

Fala-se de direitos humanos, e tudo bem, é preciso continuar falando nisso, mas falamos muito pouco dos deveres humanos. Deveres de quê? Principalmente de solidariedade. Do respeito humano. Estamos nos esquecendo que os direitos devem estar ao lado dos deveres (AGUILERA, 2010, p. 448-449).

Tal conclusão torna perceptível a crise mais visível da sociedade moderna, mediante a ocupação da violência no cotidiano, a expressão de uma cegueira misturada a um mal estar que impulsiona o ser humano à vala comum, sem valores nem compromisso com o outro. Por outro lado, ainda que parte do problema seja individual, existe uma conjuntura maior propulsora do fenômeno da violência na sociedade do século XXI. É nesse quadro que se insere a reflexão da próxima seção.

3. O PODER DO ESTADO E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

A verdade do opressor reside na consciência do oprimido.

Paulo Freire

A primeira grande ação de violência que se evidencia na obra, depois das situações particulares vivenciadas por cada personagem e do espaço comum a cada um deles, é aquela mantida pelo controle do Estado contra os indivíduos. É a “violência institucionalizada”. Isso ocorre a partir da forma como a autoridade é mantida pelos governantes diante da epidemia da cegueira branca, como se dá o estabelecimento das decisões de uma minoria em relação à população infectada e a prática dessas decisões, sem refletir nas consequências.

Essa categoria de violência, anteriormente classificada por coletiva, é muda, na medida em que silencia as possibilidades de uma sociedade democrática. Ela é usada como um meio para alcançar determinados fins, mediante o uso do autoritarismo e da coerção do dominador e da conveniência ingênua do dominado. Isto porque o “pensamento de Estado” está tão intimamente entranhado no pensamento do indivíduo determinando, muitas vezes e sem que se percebam, os efeitos das escolhas do dominador e introjetadas inconscientemente pelos dominados, tornando-os alienados.

Para o pesquisador Roberto Damatta (1993), esse discurso diz respeito “à concepção do Estado como grande algoz ou gigantesco patrão – como o responsável, com todas as suas leis, normas, decretos, portarias, etc., por nossa felicidade ou miséria” (DAMATTA, 1993, p. 180). O Estado é o agente regulador, produtor e legitimador de inúmeras atividades sociais. Por isso, os debates sobre o fenômeno da violência giram também sempre em torno dele como uma realidade indiscutível e até certo ponto independente dos processos sociais básicos.

Enquanto defensor do bem comum, da justiça e da paz social, o Estado não fala propriamente de violência, mas de tranquilidade e bem comum a todos. Cria-se uma ideologia pacifista que esvazia de sentido toda ideia de subversão, desordem e perturbação. Por outro lado, paradoxalmente, ele assume a responsabilidade do uso da violência legalizada e justifica sua prática.

A violência individual, ou mesmo coletiva, estaria então no nível micro, entre os grupos sociais, como “ato”, tornando-se apenas uma pálida sombra de toda a violência

socialmente organizada do Estado, no nível macro, enquanto mantenedora de uma situação aparentemente justa. Nesse nível macro, reside a mais profunda e estrutural modalidade de violência perpetrada pelo Estado: a simbólica, configurando o que se poderia chamar de um permanente “estado de violência”.

A violência como ato pode caracterizar a violência direta e por isso pode ser identificada, determinada, reconhecida e julgada sem muita dificuldade. Como estado, caracteriza, sobretudo, a violência indireta, como algo que se pode sentir e perceber, mas não se pode determinar, identificar ou julgar especificamente. Nesse caso, o que está em jogo não é a integridade física de indivíduos e/ou grupos, mas sim o cunho simbólico sobre o conjunto da sociedade. Pierre Bourdieu, em seu livro *A dominação masculina* (2010) assim define a violência simbólica:

Violência suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2010, p. 7-8).

Nesse estado, a violência não aparece como um ato que possa provocar a indignação, mas é instituído um regime no qual ela se identifica praticamente com o poder em seu exercício.

Essa definição permite considerar as formas de violência que não acarretam necessariamente lesão ou morte, mas ainda assim oprimem as pessoas, as famílias, as comunidades como um todo. E isto se dá graças a sua capacidade de incluir e excluir grupos e categorias do âmbito de certas práticas públicas, em que o Estado contribui de forma determinante para a produção e reprodução dos instrumentos simbólicos de construção da realidade social. Desse modo, o ato de violência seria então distinto, mas ao mesmo tempo o sintoma da violência simbólica.

Enquanto estrutura material, os governantes exercem permanentemente uma ação formadora das disposições duráveis, mediante a imposição de todo tipo de constrangimentos, físicos e mentais, impondo princípios de classificação fundamentais, segundo o sexo, a idade, a competência, que fundamentam as diferenças sociais entre “eleitos” e “eliminados”. Pierre Bourdieu, em seu livro *O poder simbólico* (2010), reforça essa dicotomia social, ao acrescentar ao conceito de violência simbólica o termo “domesticação dos dominados”, apropriado ao contexto da narrativa em estudo:

Os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, para a domesticação dos dominados (BOURDIEU, 2010, p.11).

Nesse aspecto, a eficácia da violência simbólica exercida pelo Estado é a assunção de que as relações mais violentas são, ao mesmo tempo, relações simbólicas e atos de submissão, ambos responsáveis pelo apagamento da força física e mais efetivo junto à ordem social. A raiz da violência simbólica estaria deste modo presente nos símbolos culturais, especialmente no reconhecimento tácito da autoridade exercida por certas pessoas ou grupos.

Para Bourdieu (2010), a violência simbólica só triunfa se o indivíduo que a sofre contribui para a sua eficácia, pois cria a possibilidade de consenso sobre o sentido do mundo e, portanto, da dominação.

Tanto a violência física quanto a simbólica são um atentado à liberdade humana na medida em que se diligencia por manipular o homem com fins contrários a sua maneira de ser, pensar e agir. Nesse sentido, é pertinente recorrer mais uma vez à Arendt (2010), ao afirmar que a violência é o oposto da liberdade, pois normalmente é usada por aqueles que estão no comando do governo a fim de pressionar e coagir, resultando na supressão da liberdade do povo.

Definidos os conceitos e os pontos de vista concernentes a mais uma categoria da violência, a simbólica, volta-se mais uma vez ao *corpus* deste trabalho, para verificar como é encontrada na obra.

3.1. Poder e violência: estabelecimento da (des)ordem em “terra de cegos”

A relação entre poder e violência na visão arendtiana e a definição da violência simbólica por Pierre Bourdieu, direciona o olhar para outra provocação, que é estabelecer a dialética da ordem e da desordem instaurada mediante as atitudes de imposição coercitivas dos governantes na narrativa em análise nesse estudo.

De início, a atenção dada pelo governo em ESC é de um grande pai que cuida de seus filhos doentes, ancorado nos princípios da generosidade e do altruísmo: “Boas tardes, fala o

ministro, em nome do Governo, venho agradecer o seu zelo, estou certo de que graças à prontidão com que agiu vamos poder circunscrever e controlar a situação” (ESC, p.42).

No entanto, para se livrarem rapidamente de suas responsabilidades, o Ministro da Saúde e seu assessor trataram de isolar os cegos contagiados em um manicômio, como forma de controle da epidemia. Longe da vista dos demais habitantes da cidade, talvez eles pensassem que os cegos não incomodariam. Analogamente, nesse contexto, a narrativa figura a maneira como as sociedades modernas tratam os indivíduos considerados loucos ou todos os diferentes, aqueles que não se enquadram aos padrões estabelecidos pelo meio social em que vivem. Assim, a exclusão é o primeiro pilar que sustenta a atitude do governo, aparentemente humanitário.

Tal manicômio, como lugar abandonado, é definido pela ausência, essencialmente do Estado e de tudo o que disso decorre: polícia, saneamento, saúde. Pode ainda ser visto como um espaço de poder simbólico na narrativa, na medida em que é utilizado como controlador e regulador do comportamento dos cegos. Essa relação entre espaço, poder e violência é tratada por Pierre Bourdieu, em seu livro *A miséria do mundo* (1997), quando o teórico afirma que

A estrutura do espaço social se manifesta nos contextos mais diversos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma espécie de simbolização espontânea do espaço social. Não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais [...] O espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida” (BOURDIEU, 1997, p.160, 163).

Essa violência despercebida pode ser inferida, na narrativa, nas características do espaço do manicômio: “por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda parte se via lixo” (ESC, p.47). Essas características lançam um olhar de marginalização e animalização dos cegos. Por outro lado, o manicômio, “murado em todo o seu perímetro” (ibidem, p.46), pode ser uma metáfora do que existem hoje nas grandes cidades, os condomínios.

Um traço muito importante do condomínio é seu isolamento e distância da cidade e o fator chave para garanti-lo é a segurança, representada por cercas e muros rodeando-o, guardas trabalhando 24 horas por dia no controle das entradas e um conjunto de instalações e serviços destinados a manter os outros do lado de fora. Alguns desses aspectos são expressos

nesse fragmento da narrativa: “havia soldados de guarda. O portão foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado” (ibidem, p.47).

Michel Foucault, em seu livro *Vigiar e punir* (1999) apropriadamente argumenta sobre a concepção de muro, dicotomizando a sua função, ao proteger e punir simultaneamente:

O muro alto, não mais aquele que cerca e protege, não mais aquele que manifesta, por seu prestígio, o poder e a riqueza, mas o muro cuidadosamente trancado, intransponível num sentido e no outro, e fechado sobre o trabalho agora misterioso da punição será bem perto [...] a figura monótona, ao mesmo tempo material e simbólica do poder de punir (FOUCAULT, 1999, p. 96).

Assim, os moradores dos condomínios se protegem por trás de muros para ficar fora da ameaçadora e violenta vida da cidade, mas ao mesmo tempo são privados da liberdade que existe do lado de fora dos muros. Conceituando o termo e na mesma linha de pensamento de Foucault (1999), Jean Chevalier (2008) afirma que “o muro é a comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão” (CHEVALIER, 2008, p.626).

De forma ainda mais abrangente, o muro do manicômio na narrativa é a metáfora da própria metrópole. Bauman (2004) exemplifica este quadro com a maior cidade do Brasil, mesmo quadro de outros grandes centros urbanos, ao afirmar que:

São Paulo é hoje uma cidade de muros. Barreiras físicas foram construídas em toda parte – em torno de casas, prédios, parques, praças, escolas e complexos empresariais. [...] Uma nova estética da segurança modela todos os tipos de construções e impõe uma nova lógica de vigilância e distância (BAUMAN, 2004, p.130).

Os que podem, vivem em “conjuntos habitacionais” ou os “grandes conjuntos”, planejados como se fosse uma ermida: fisicamente dentro, mas socialmente fora da cidade. O muro separa os ricos e poderosos dos muitos guetos que os despossuídos habitam, tornando o condomínio um espaço social de ostentação de poder e definido pela exclusão mútua das posições que o constituem.

Nessa perspectiva, recortam-se duas passagens de ESC, nas quais se esboça a dicotomia dos lugares onde moravam o primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros, respectivamente, retratando adequadamente essa ideia paradoxal de espaço que exprime as hierarquias e distâncias sociais e excludentes, sejam físicas, sejam simbólicas:

Tal como o cego havia dito, a casa ficava perto. Mas **os passeios estavam todos ocupados por automóveis**, não encontraram espaço para arrumar o carro, por isso foram obrigados a ir procurar sítio numa das ruas transversais [...] Tinham chegado à porta do prédio, duas mulheres da vizinhança olharam curiosas a cena [...] Entraram dificilmente no **elevador** apertado, **Em que andar mora, No terceiro**. (ESC, p. 13-14, grifos nossos);

A **rua** onde mora a rapariga dos óculos escuros, além de **curta**, é **estreita**, o que explica que **não se encontrem aqui automóveis, passar podia-se, em direcção única, mas não ficava espaço para estacionar**, estava proibido. Que também não houvesse pessoas, não era de estranhar, em ruas assim não são raros os momentos do dia em que não se vê viva alma [...] Deixou seguir à frente a rapariga, ela conhecia o caminho, tanto lhe fazia **a penumbra em que a escada estava imersa** [...] Imagina tu, **uma escada** que eu dantes era capaz de **subir e descer** de olhos fechados (ESC, p.233-234, grifos nossos).

Enquanto no primeiro fragmento é descrita a presença de vários automóveis estacionados e de elevador no prédio, no segundo há a ausência desses elementos e a rua é qualificada de curta e estreita. Assim, para habitar nos espaços privilegiados e seletos, como no primeiro excerto, é exigido não somente capital econômico, como também capital cultural. Eles proporcionam ainda um “capital simbólico” (BOURDIEU, 1997, p.165), na medida em que excluem as pessoas indesejáveis e se tornam lugares difíceis de descrever e de pensar, onde “os que não possuem capital são mantidos à distância, seja física, seja simbolicamente, dos bens socialmente mais raros e condenados a estar ao lado das pessoas ou dos bens mais indesejáveis e menos raros” (ibidem, p.164). Assim, no contexto da narrativa, o bairro estigmatizado degrada simbolicamente os que o habitam.

No entanto, é pertinente frisar que prestígio e riqueza não protegem totalmente as pessoas de classe alta que, como todos os demais cidadãos, estão suscetíveis às vicissitudes e aos reveses das grandes cidades. Para Roberto Damatta, “a violência, como a sorte ou a desgraça, não tem uma relação fechada com certas categorias sociais. Claro que os pobres sofrem mais, mas isso não torna os ricos necessária e inevitavelmente mais felizes ou mais alegres” (DAMATTA, 1993, p. 182).

Na narrativa, outros lugares são sugeridos como possíveis para agregar os infectados: “umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em consequência da recente reestruturação do exército, uma feira industrial em fase adiantada de acabamento [...] um hipermercado em processo de falência”(ESC, p.46). No entanto, a alegoria do manicômio

simboliza o melhor lugar para o decorrer da narrativa, uma vez que esse espaço sempre foi utilizado como alternativa social frente aos casos com os quais a sociedade não sabe lidar, a loucura. Desse modo, o manicômio representa o microcosmo da própria sociedade, ou segundo as palavras do autor: “O mundo está todo aqui dentro” (ibidem, p. 102).

Ao tentar sanar o mal na cidade, o da cegueira, as autoridades alicerçam uma maneira de coerção e repressão sobre as classes dominadas, numa relação de homens dominando homens, mantida por meio da violência legítima. Assim, para que o Estado exista, é necessário que os dominados obedeçam à autoridade alegada pelos dominadores, na medida em que os indivíduos não promovem contestações a respeito desse vínculo, gerando uma cegueira social.

Essa alienação da classe dominada permite perceber como as circunstâncias da prisão e da disciplina, no contexto do manicômio, revelam no discurso ficcional, essa manifestação do poder. Sobre esse aspecto, Roberto Machado argumenta, na introdução de *Microfísica do poder* (1999), a respeito da relação de poder para Michel Foucault:

Não existe em Foucault uma teoria geral do poder. O que significa dizer que suas análises não consideram o poder como uma realidade que possua uma natureza, uma essência que ele procuraria definir por suas características universais. Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente (FOUCAULT, 1999, p.10).

Como prática social, configura-se então uma hierarquia entre aqueles que detêm o poder e os que não o possuem. Em ESC, todos os “destituídos de poder” que são acometidos pelo mal da cegueira branca perdem qualquer condição de tomar decisões sobre suas vidas, pois estão privados de sua individualidade e inteiramente entregues ao arbítrio das autoridades. Quando internados, acreditam que serão bem tratados, mas em seguida percebem que o local de internação se transformou em uma prisão. Percebem também que a preocupação do governo não é com a situação dos cegos, mas com os demais, que servem à engrenagem social e os que ainda precisam ser encontrados saudáveis para que a ordem permaneça.

Com essa atitude, o Estado tornou-se propulsor da violência sob o comando de uma classe dominante, como pode ser exposto, na narrativa, na indiferença do comandante do

regimento, ao manifestar que: “o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo” (ESC, p.105).

Esse pronunciamento o levou à “violência auto-infligida”, através do suicídio no momento em que cegou, como se essa ação de desespero ou, quiçá, de remorso, solucionasse o problema com justiça feita contra si próprio: “Quer saber a novidade, aquele coronel de quem lhe falei cegou, A ver agora que pensará ele da ideia que tinha, Já pensou, deu um tiro na cabeça” (ibidem, p.111).

Para isolar os cegos do restante da sociedade ainda sã, o governo dirige aos cegos um tratamento disciplinar impessoal, hierarquizado e autoritário, transformando o manicômio em um campo de concentração, como se pode constatar no comunicado divulgado aos internos através de um alto falante:

O governo está perfeitamente consciente de suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas [...] segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata [...] décimo segundo, em caso de morte, seja qual for a causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca [...] décimo quinto, **esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento dos novos ingressados.** O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites (ESC, p. 50-51, grifo nosso).

O tratamento disciplinar e organizado recebido pelos cegos no manicômio é percebido na sistematização da comunicação pelas autoridades. Uma série de recomendações (um total de quinze), de ordem impositiva, é anunciada, em relação à ordem, alimentação, doença, morte, higiene, casos de desrespeito aos regulamentos e a ressalva de não haver sob nenhuma hipótese intervenção externa. Por último, o esclarecimento da repetição da comunicação todos os dias no mesmo horário. Segundo Foucault, “o horário é uma velha herança [...] seus três grandes processos – estabelecer as censuras, obrigar a ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição” (FOUCAULT, 1999, p. 128-129).

Relegados ao esquecimento, os enviados ao manicômio só serão lembrados uma vez ou outra pelo som do alto falante que ditava as ordens do Governo. Assim, Saramago situa os cegos como personagens sem autonomia e liberdade. Esse estado de isolamento em que se encontram pode ser a demonstração da prepotência dos sistemas que governam e disseminam uma ideologia simbolicamente construída pelos ditames do poder.

Destarte, configura-se na narrativa, nesse momento, a violência simbólica, perpetrada por um grupo político organizado, o Governo. Não obstante, ela influenciará outras categorias: a violência interpessoal e a coletiva (infligida pelo grupo de “cegos maus” que surgem a partir do nono capítulo da obra), caracterizada principalmente pelos atos violentos que as mulheres cegas do manicômio sofrerão. É dessa violência física que tratará a próxima subseção.

3.2. Um cenário de desolação: sobre a violência interpessoal no manicômio

Como uma epopeia moderna, a segunda parte do romance ESC engrena-se no capítulo quatro, quando são aplicadas as medidas de quarentena e os cegos, bem como os que estão na iminência do risco de contágio pelo contato ou convívio com o infectado, são destinados à prisão no manicômio, sob constante controle. A segregação se aplica não sob a forma de tratamento ou apoio, mas em termos de completa exclusão social. O entendimento de Silva (1999) se encaminha nessa mesma perspectiva: “a cegueira que os invade e os torna repentinamente indesejáveis, igualados pela doença absurda, condenados ao encarceramento, à loucura do confinamento, à violência e à morte” (SILVA, 1999, p.288).

O corpo doente é lançado fora do meio social para proteger os demais da contaminação. É a temática da discriminação que se desenvolve. A violência simbólica mascarada e mesclada sutilmente com o social foi institucionalizada. As vítimas não são mais encaradas como pessoas que seriam reabilitadas e restituídas à comunidade na primeira ocasião, mas vêm-se definitivamente inaptas e afastadas para a margem: “isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicômio” (ESC, p.48).

A cegueira, segundo Michel Foucault (2005), tem uma tênue relação com a loucura. Em sua obra *História da loucura na Idade clássica* (2005), ele afirma que a cegueira é um trânsito para o estado da loucura, quando define o louco como um cego, cuja individualidade se perde nos meandros da irracionalidade: “quando o espírito se torna cego para os próprios excessos de sua sensibilidade – aí aparece a loucura” (FOUCAULT, 2005, p. 294).

É possível perceber essa relação descrita pelo teórico em vários momentos da narrativa: “A cega esgoelava-se como as loucas de antigamente, quase louca ela também, mas de pura aflição” (ESC, p.139); “O portão está aberto de par em par, os loucos saem.” (ibidem p.210).

Os cegos “loucos” são indivíduos que serão impedidos de criar problemas e mantidos a distância do restante da cidade sem nome. Estão condenados a permanecer presos no manicômio, assim descrito por uma das personagens: “A mulher do médico, sentada na cama, ao lado do marido, disse em voz baixa, Tinha de ser, o inferno prometido vai principiar” (ibidem, p.72).

O desenvolvimento das ações de um indivíduo depende em grande parte de fatores externos. É certo que o ambiente, como conjunto de elementos sobre os quais as atitudes humanas serão exercidas, age como propulsor dessas ações. No caso da narrativa, o ambiente do manicômio tem “características infernais”, segundo a personagem, que contribuirão para determinar as ações de determinados cegos malvados. Sobre o aspecto da influência do espaço na constituição identitária do sujeito, o sociólogo Bauman (2009) afirma que:

É nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos lugares, e graças aos lugares, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm risco de decepção – e, a bem da verdade, acabam decepcionados, na maioria das vezes (BAUMAN, 2009, p.35).

No espaço do manicômio se desenvolve a maior parte da trama da narrativa, dos capítulos quatro ao doze³², sendo, portanto, um lugar concreto, onde são compartilhados pelos personagens necessidades, desejos e angústias. O local é inóspito, repulsivo, como repulsivas e violentas serão as ações cometidas por muitos daqueles que foram posteriormente internados. Analisando o romance, a estudiosa de Saramago, Maria Alzira Seixo (1999), observa como o local pode influenciar nas ações das pessoas:

A estagnação física e moral em que vivem os personagens de Ensaio sobre a cegueira tem um nome: **abjeção**. E essa abjeção é-lhes antes de mais nada conferida pela **posição de isolamento marginalizado em que se encontram**, partindo portanto de uma **determinação social**, e reparte-se depois, durante a vida no manicômio, em dois tipos de motivação: objectiva e subjectiva. De facto, o **meio em que**

³² Rever nota de rodapé nº 12

vivem, e que ocupa todo o ‘meio’ do romance [...], é um **meio de imundície física e de miséria moral** (SEIXO, 1999, p.112, grifos nossos).

Essa abjeção conferida aos personagens continua mesmo depois da fuga do manicômio. A cidade também se configura como um determinante social da infâmia dos cegos nos capítulos treze e quatorze de ESC. As novas orientações concernentes a desejos, projetos futuros e à aproximação de um padrão de sobrevivência menos desprezível ocorre somente na sequência do regresso a casa: “vestiram-se e calçaram-se, o que ainda não acharam foi maneira de lavar-se, mas já fazem uma grande diferença dos outros cegos” (ESC, p.231).

Por outro lado, a posição de isolamento marginalizado e privação da liberdade se configuram como uma relação de força e poder sobre determinado grupo de indivíduos em favor de salvaguardar os outros. A liberdade do indivíduo é sacrificada em prol da segurança do coletivo. Tanto a segurança quanto a liberdade se configuram enquanto dos outros ou apenas dos externos, ao passo que os internos não possuem nem a segurança provinda do aparato estatal, muito menos a liberdade, pois são encarcerados pelo próprio Estado. Bauman, em seu livro *Comunidade* (2003) elucida esse paradoxo, resumindo a questão:

Segurança sem liberdade equivale a escravidão [...] liberdade sem segurança equivale a estar perdido e abandonado [...] a segurança sacrificada em nome da liberdade tende a ser a segurança dos outros; e a liberdade sacrificada em nome da segurança tende a ser a liberdade dos outros (BAUMAN, 2003, p.24).

Essa falta de liberdade, além de se configurar uma forma acentuada de submissão, traz consigo outras consequências punitivas. Nesse sentido, é pertinente entender como a prisão se configura como um espaço, não apenas de supressão da liberdade, como também um meio de condução à violência.

Michel Foucault, em sua obra *Microfísica do poder* (1999) postula como a prisão é a maneira mais coercitiva nas sociedades contemporâneas. Ao assumir um discurso legitimador de que é preciso sanar ou reparar um mal, atribui à ação da prisão uma atividade legal diante dos indivíduos. Assim o teórico analisa o sistema penal:

Prender alguém, mantê-lo na prisão, privá-lo de alimentação, de aquecimento, de impedi-lo de sair, de fazer amor, etc., é a

manifestação de poder mais delirante que se pode imaginar. [...] O que é fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente. [...] A prisão é o único lugar onde o poder pode se manifestar em estado puro, em suas dimensões mais excessivas e se justificar como poder moral. [...] Nas prisões a tirania é levada aos mais ínfimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente justificado, do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem (FOUCAULT, 1999, p. 72,73).

Além disso, a prisão está interligada a elementos que caracterizam a violência simbólica e promovem outras formas de violência. Em sua obra *Vigiar e punir* (1999), Michel Foucault postula de forma adequada essa relação:

Castigos como trabalhos forçados ou prisão – privação pura e simples da liberdade – nunca funcionaram sem certos complementos punitivos referentes ao corpo: **redução alimentar, privação sexual, expiação física, masmorra**[...]. Na realidade, a prisão, nos seus dispositivos mais explícitos, sempre aplicou certas medidas de sofrimento físico (FOUCAULT, 1999, p.21, grifo nosso).

Assim, a violência simbólica imposta através desses complementos punitivos gera outras consequências: desde o próprio corpo vitimado, condenado a decadência física; até fatores internos, que modificam as relações dessas vítimas umas com as outras, tornando-as violentas.

Por certo, na prisão se pune o corpo. Não há espaço de liberdade e sim uma incapacidade de deslocamento e um isolamento social. É o primeiro indício causador da violência interpessoal: a expiação física e a masmorra. Para Foucault (1999), a prisão, que surgiu nos primeiros anos do século XIX e sempre evidenciava formas de dominação e coerção, é um modelo institucional austero e desempenha na sociedade contemporânea a substituição das antigas formas de detenção, como a masmorra. Representa assim, um modelo de violência sutil, como enfatiza o teórico:

O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia; pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem no entanto ser violenta; pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e no entanto continuar a ser de ordem física (FOUCAULT, 1999, p.26).

Essa violência calculada, organizada, sutil, sem armas, mas que ainda assim afeta o corpo, pode ser caracterizada como o segundo indício causador da violência interpessoal. A redução e posterior falta do alimento para os cegos do manicômio configuram esse indício, assim expresso na narrativa:

Foram os dois homens, vieram os pratos e os talheres, mas os alimentos continuavam a ser para cinco [...] O motorista ofereceu-se para ir reclamar a comida que faltava, e foi sozinho, não quis companhia, Que não somos cinco, somos onze, gritou para **os soldados**, e o mesmo sargento respondeu de lá, Descansem, que hão de ser muito mais, disse-lhe num tom que devia ter parecido chocarreiro ao motorista (ESC, p. 71-72, grifo nosso).

Há desde o início da quarentena uma inadequação entre a quantidade de cegos e a quantidade de porções. Ainda assim, mesmo o fornecimento de comida sendo quase nulo e a situação interna se agravando mais, a mensagem sonora continuava a ser emitida, numa alusão à presença do governo por trás da situação de abandono e descaso a que eram submetidos os cegos.

Além disso, a presença do soldado e a sua resposta irônica ao cego é uma alegoria da violência ancorada no modelo de uma ordem mascarada. Ainda que o soldado esteja presente para manter a organização, prevenindo e reprimindo a violência, deve também manter-se dentro dos padrões de respeito aos direitos fundamentais do indivíduo. Se não ocorre dessa maneira, também se constitui uma forma de violência e imposição de autoridade.

Nesse sentido, mais uma vez é pertinente citar Michel Foucault (1999), ao afirmar que “o soldado é antes de tudo alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho: seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia” (FOUCAULT, 1999, p.117). Na narrativa em estudo, alguns fragmentos estimulam o leitor a perceber como o tratamento dos soldados para com os cegos do manicômio reflete esse caráter violento:

Um **soldado gritava-lhes** do portão [...] tenho ordens para disparar, e logo, no mesmo tom, **apontando a arma...** (ESC, p. 69, grifo nosso); Ó ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou **levam um tiro** (ESC, p. 69, grifo nosso);

Outro **soldado gritou nervosamente** [...] se dão um passo que seja **estoio com todos** (ESC, p. 81, grifo nosso);

No primeiro momento pensou-se que **os soldados iam irromper** pelas camaratas dentro **varrendo à bala tudo** o que encontrassem pela frente [...] Viram os corpos amontoados, o sangue sinuoso alastrando lentamente no chão lajeado (ESC, p. 90, grifo nosso);

A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos (ESC, p. 105, grifo nosso);

Quanto aos **soldados**, já se sabe, dá-se-lhes uma ordem e **matam**, dá-se-lhes outra e morrem (ESC, p. 106, grifo nosso).

Nesses fragmentos, dois pontos podem ser ressaltados: os soldados não interagem diretamente com os doentes, apenas os guiavam com comandos de voz, o que denota o distanciamento arraigado na indiferença em relação à condição do outro; eles eram preparados para matar, eliminar vidas. Desse modo, na narrativa os soldados representam a violência militar que se arma e se uniformiza; dissimula-se com uma aparente ordem, do bem comum e do bem estar social. Nesse aspecto, torna-se pertinente recorrer mais uma vez à pensadora Hannah Arendt, ao afirmar que “seria difícil dizer em que medida a ordem dada por um policial é diferente daquela dada por um pistoleiro” (ARENDR, 2010, p.53).

A violência aqui tratada faz um percurso de mão dupla: parte tanto dos poderes governamentais instituídos – através de suas regras, práticas e discursos -, quanto das atitudes violentas dos cegos no manicômio. Ela se reflete e se concretiza em todas as suas manifestações, encarnando-se tanto no policial quanto no criminoso; tanto na norma que diz ‘não pode’ quanto na antinorma que diz ‘eu quero’. Nessa perspectiva, é coerente retomar mais uma vez Roberto Damatta, para quem “a violência não é uma expressão da sociedade, mas uma resposta funcional (e racional) da sociedade a alguma coisa” (DAMATTA, 1993, p. 178).

Essa relação de reciprocidade é fortalecida depois de certo tempo em que os cegos são abandonados no cárcere. Uma luta pela liderança é travada, e o líder que daí resulta, a princípio o médico oftalmologista, não é o mais sábio, e sim o mais violento e que detém uma arma na mão: “o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos” (ESC, p.135).

Desse modo, os cegos ficam submissos aos desejos daquele que se nomeou como líder e a hierarquia de poder no manicômio reproduz a mesma hierarquia de poder social, em que o mais forte governa sobre o mais fraco. O medo é o instrumento de manutenção do poder.

O fato do líder dos cegos mau possuir uma arma na mão favorece para que se imponha sobre os demais. Arendt (2010) se aproxima dessa afirmativa ao elucidar que “do

cano de uma arma emerge o comando mais efetivo, resultando na mais perfeita e instantânea obediência” (ARENDDT, 2010, p.70). É instituída então uma nova ótica capitalista e eles se apropriam do alimento, já insuficiente, para em troca atender aos seus interesses de comercializá-lo:

Eles dizem que isso acabou, a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar. [...] Cada camarata nomeará dois responsáveis, esses ficam encarregados de recolher os valores, todos os valores, seja qual for a sua natureza, dinheiro, jóias, anéis, pulseiras, brincos, relógios, o que lá tiverem, e levam tudo para a terceira camarata do lado esquerdo, que é onde nós estamos (ESC, p. 138-140).

A nova ordem imposta pelos cegos malvados é conseguida pela força, de acordo com a lei dos mais fortes, exercendo uma forma cruel de capitalismo, sem qualquer princípio ético. No entanto, esse capitalismo gerado dentro do manicômio é mais um elemento alegórico utilizado por Saramago para representar o modelo de sobrevivência na sociedade contemporânea, em que, segundo Damatta, “liga-se violência, poder e sociedade de consumo para, em seguida, falar-se de capitalismo, autoritarismo e desmando governamental” (DAMATTA, 1993, p.178).

A sociedade se apresenta como uma realidade transparente, cuja lógica gira em torno de lucro, consumismo e um capitalismo perverso. A narrativa expressa esse quadro quando os cegos e os que ainda não tinham sido infectados, que estavam na cidade, mesmo em tal situação epidêmica, ainda demonstram atitudes gananciosas, ilegais e violentas para o benefício pessoal:

Mas o pior veio depois, quando os bancos se viram assaltados por **hordas furiosas de cegos e não cegos, porém desesperados todos** [...] não se pode imaginar o que aquilo foi, os grandes e sumptuosos átrios das sedes, as pequenas dependências de bairro, assistiram a **cenar em verdade aterradoras**, e não há que esquecer o pormenor das **caixas automáticas, arrombadas e saqueadas até à última nota** [...] também a pensar nisso estarão certamente os cegos que se instalaram nos subterrâneos dos bancos, onde se encontram os cofres-fortes, à espera de um milagre que lhes abra de par em par as pesadas portas de aço-níquel que os separam da riqueza (ESC, p. 254-255, grifos nossos).

Assim, desenvolve-se uma luta violenta entre os habitantes do manicômio que, implicando domínio e opressão de uns sobre os outros (nos setores material, alimentar, sexual, etc.), conduz a cenas de extremo dramatismo e de transposição de fronteiras morais.

Segue-se, então, para o terceiro complemento punitivo associado à prisão, segundo Foucault (1999) e que se configura na obra: a privação sexual. Essa carência sexual é sanada da forma mais violenta pelos cegos “maus”. Após alguns dias, depois de exigirem em troca das caixas de comida todos os objetos de valor das vítimas encarceradas naquele local, os cegos “malvados” impõem a vinda de mulheres para satisfazê-los sexualmente, em troca de alimento: “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres” (ibidem, p.165).

O confinamento no manicômio faz com que as necessidades primeiras, quer sejam os nutrientes para o corpo ou o gozo para o sexo, tomem formas bem definidas e violentas. Primeiro, para comerem é necessário que as pessoas entreguem seus objetos de valor; depois, ofereçam seus corpos. Essa sequência de trocas vai gradativamente incrementando a violência interpessoal, uma ação que se configura como eminentemente física, na qual a força corporal surge como instrumento básico de violação da integridade do outro.

Assim, a essência do violento parece estar relacionada à ação sem rodeios: dispensando intermediários, cria um confronto direto entre as pessoas. Se ele quer, toma; se deseja, estupra; se não possui, rouba; se odeia, assassina; se é contrariado, espanca. Sobre esse aspecto, Damatta (1993) elucida que:

A violência tem uma relação crítica com a ausência de mediação e com um contexto no qual as pessoas se confrontam como indivíduos, motivadas exclusivamente por seus interesses em condições em que a oportunidade de usar a força física cria uma inusitada igualdade (DAMATTA, 1993, p.183).

Desse modo, a violência sexual surge como um fenômeno ligado a uma ação espontânea e direta, que rompe os espaços e as barreiras dos costumes e invade de qualquer maneira o espaço moral do adversário, dispensando intermediários. Não é a fome, mas a crueldade e falta de princípios que torna possível a alguns cegos a exigência de orgias, realizadas num sistema de rodízio de camaratas, para a distribuição de alimentos como pagamento. Ocorre, dessa maneira, a violação do corpo feminino, visto como objeto a ser comercializado. Nesse aspecto, recorre-se mais uma vez a Pierre Bourdieu (2010), em sua obra *A dominação masculina*, ao afirmar que

As mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos

homens.[...] O corpo feminino passa a ser um objeto que pode ser avaliado e intercambiado, circulando entre os homens ao mesmo título que uma moeda” (BOURDIEU, 2010, p. 55-56).

Por outro lado, é pertinente frisar como certos pressupostos construídos e instaurados por homens, que restringem a autonomia feminina e se transformam numa hierarquia de desigualdade, se configuram como uma forma de violência simbólica. Isso corresponderia a um recuo da violência física e os enfrentamentos corporais são substituídos por lutas simbólicas. Na narrativa, o sentimento de orgulho e posse do primeiro cego em relação à esposa reflete esse quadro:

O primeiro cego começara por declarar que **mulher sua** não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria **nem ele a permitiria**. [...] Também eu não queria que a minha mulher lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi a sua decisão, sei que o meu orgulho de homem, isto a que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer (ESC, p.167, grifo nosso).

Esse sentimento de posse retratado pelo cego em relação a sua esposa reflete o sentido de dominação do outro. De acordo com Bourdieu (2010), essa forma incorporada da relação de dominação masculina e os seus efeitos tornam a mulher passiva e vista muito facilmente como consentidora da situação, sendo, portanto, uma forma sutil, insidiosa e dissimulada de violência simbólica.

Definir essa submissão da mulher como uma violência ajuda a compreender como, segundo Roger Chartier, “a relação de dominação, que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída, é sempre afirmada como uma diferença de natureza, radical, irreduzível, universal” (CHARTIER, 1995, p.42). Essas relações culturais e históricas criadas e prescritas para os homens e mulheres mascaram e disfarçam o uso de práticas violentas e de expressões de repulsa contra as mulheres, legitimando-as como sendo um direito masculino e, ao mesmo tempo, honrando os homens em sua virilidade.

Entretanto, convém ressaltar que essa relação de dominação tem se transformado historicamente na “modernidade tardia” (HALL, 2006, p. 17), quando o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos. Na narrativa, há uma ruptura dessa relação de dominação, expressa na resposta da esposa do primeiro cego:

Sou tanto como as outras, faço o que elas fizeram, **Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido**, Deixa-te de autoridades, aqui não te

servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em **pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora do seu marido** (ESC, p.168, grifo nosso).

Há, nesse diálogo, a evidência da existência de uma relação de submissão anterior, aqui abruptamente alterada pela vontade do sujeito feminino, que deixou de ser “objeto” para o marido. Liberta dos constrangimentos, a personagem simboliza a probabilidade real de cada ser humano ser capaz de contestar valores anteriormente tomados como certos. Destarte, pode-se inferir que, em meio à violência interpessoal que está próxima de ser instaurada no manicômio, há o rompimento de um tipo específico da violência simbólica.

Qualquer que seja, porém, o tipo de violência, ela sempre supõe duas partes: ricos e pobres; ordem e contra-ordem; ingênuos e espertos; homens e mulheres; opressor e oprimidos; senhor e escravos... Em suma, é dialética, oposição de contrários. É nomeada como violência que denuncia e esconde; que acomoda e exige; defensiva e agressiva; premeditada e instintiva; opressora e libertadora; ilegítima e legítima.

Tanto a violência simbólica quanto a violência física no manicômio se relacionam ao uso da força do dominador sobre o dominado, contra aquele estruturalmente fraco, pobre ou destituído, que surge como inocente; no contexto da narrativa, a mulher violentada, sendo classificada por seu prejuízo físico e moral.

Assim, a sociedade instaurada no manicômio se transforma em animalidade e primitivismo: “De dentro saíram gritos, relinchos, risadas.[...] Estamos todos aqui (**os cegos malvados**) como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles” (ESC, p. 175, grifo acrescentado). Os valores como respeito, dignidade e mesmo humanidade estavam se deteriorando pela ação abusiva e violenta dos cegos, numa cena de devassidão orgiaca:

As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força, que se calará.[...] 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 (ESC, p. 176,178).

No momento em que as mulheres clamam por seus direitos de não serem violadas, esse clamor tende a assumir a forma de uma “violência personalizada, um estilo de violência

que se manifesta por grupos de interesses difusos através de grupos sem nenhuma planificação” (DAMATTA, 193, p.193).

Em ESC, no episódio do estupro, as mulheres são caracterizadas como violáveis e medrosas, postura que convida os homens a se destacarem como legitimamente violentos e com direito aos serviços sexuais de suas vítimas. Os corpos das mulheres são tratados como objetos que esperam ser invadidos, preenchidos e marcados. Para a estudiosa Maria Angélica Madeira (2000), o alvo da violência é sempre o corpo. Acrescenta ainda que “é na superfície do corpo que ficam irremediavelmente gravados os sinais que marcaram a história do sujeito, os atos violentos e as humilhações a que foi submetido ou que ele próprio se infligiu” (MADEIRA, 2000, p.284).

Nesse sentido, é pertinente fazer um paralelo com Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e punir* (1999), ao elucidar que

O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos (FOUCAULT, 1999, p. 14).

Os corpos das mulheres no manicômio se encontram nessa posição de instrumento e coação, privados da liberdade de decisão sobre si. O sofrimento consequente não é somente o físico, mas também o resultado da violência simbólica, através da humilhação e senso de dominação do outro. O momento posterior à noite em que as mulheres da primeira camarata se submetem à violação dos cegos malvados é marcado pela morte de uma das mulheres estupradas, denominada pelo narrador como a cega das insônias:

Está morta, disse a mulher do médico. [...] Levantou em braços o corpo subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores (ESC, p.178).

Mas em meio à barbárie da violação no manicômio, o desejo e atitude de vingança são aguçados em uma dessas mulheres, a personagem a mulher do médico, levando-a também a agir reciprocamente com violência. Isso a torna uma heroína ou a desmitifica enquanto tal? Desse assunto tratará a próxima subseção.

3.3. A mulher do médico: uma heroína contraditória em meio à violência

Ao longo do romance, há uma adesão do narrador às mulheres. Essa é uma peculiaridade de José Saramago, não somente em ESC, mas em outras obras. Em *Memorial do Convento* (1982), a personagem Blimunda consegue ver o interior das pessoas; em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Maria Madalena vive uma história de amor com Jesus. O estudioso Fernando Aguilera ratifica essa peculiaridade saramaguiana ao afirmar que “as mulheres estão presentes em seus romances como fulgurantes encarnações do melhor da condição humana” (AGUILERA, 2010, p.260). Assim, as personagens femininas são marcantes na literatura saramaguiana por sua força de atuação. Segundo a estudiosa de Saramago, Ana Paula Arnaut,

(...) assegurando um papel de fundamental importância no desenvolvimento e sedimentação afectiva, moral, humana e ideológica do universo masculino, a Mulher assume, pois, nos romances saramaguianos, o papel de mola do conhecimento (ARNAUT, 2008, p.207).

A personagem protagonista em ESC é denominada a mulher do médico e ela participa ativamente do conflito dramático e violento. É a única que não perde a visão e guia o grupo de seis cegos que se torna coeso e com relações afetivas. Segundo Seixo (1999), “formam uma espécie de plêiade, grupo de seis cegos guiados pela mulher que vê, estrela polar ou cadente, no seio dos restantes ceguinhos deste livro” (SEIXO, 1999, p.100). No decorrer da narrativa, a mulher do médico é caracterizada como “a que nasceu para ver o horror” (ESC, p.262).

Assim, Saramago também representa a ascensão da mulher no centro das decisões de comando: “Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda a parte, ajudando a carregar, fazendo como se guiasse os homens, coisa evidentemente impossível para uma cega” (ESC, p.91).

A mulher do médico é, na maior parte das vezes, ativa, mas ao contrário do que se possa parecer, suas atitudes apenas reforçam sua caracterização como um herói contraditório, pois a partir de suas decisões, atitudes e reflexões, observa-se sua trajetória por um mundo degradado por valores contraditórios, e sua angústia diante de tudo que presencia. É dessa temática especificamente que trata essa subseção.

Georg Lukács (2000), em seu livro *A teoria do romance*, assim reverbera sobre a figura do herói no romance: “o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial; antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos” (LUKÁCS, 2000, p.41).

Assim, a mulher do médico se encaixa na ideia de herói romanesco, pois como heroína contraditória, não cega porque representa as faculdades humanas de maneira intensificada. Ela encerra em si, por meio de seus atos e pensamentos, as contradições humanas e sociais. A respeito do desenrolar das ações dessa personagem e de sua construção e importância na composição do romance, Saramago declara em entrevista a Carlos Reis:

Quando, no Ensaio sobre a cegueira, o médico é levado na ambulância e a mulher dele diz ao condutor ‘tem de me levar também!’, o condutor replica ‘a senhora não pode ir, só estou autorizado a levar o seu marido’; e ela responde: ‘Tem que me levar a mim também, porque eu acabei de cegar neste momento’. É falso, claro está, como sabemos, mas o que é verdadeiro, o que é autêntico, é que o autor do livro, naquele exacto momento, não sabia nada sobre o destino daquela mulher; ela podia cegar no capítulo a seguir e é no ir escrevendo que me apercebo de que aquela mulher não pode cegar (REIS, 1998, p 127-128).

Ao fingir-se cega às autoridades para cuidar do marido, ela representa o signo da renúncia e do altruísmo. Desde então, passa a cuidar (e guiar), não somente de seu esposo, como também dos outros cegos, com os quais convive mais de perto. Torna-se para os sete cegos nômades o fio de Ariadne³³ nos dois labirintos da narrativa: primeiro, pelos corredores do manicômio, fazendo de cobertores uma “corda que tinha servido de corrimão” (ESC, p.78)

³³ O hibridismo do texto saramaguiano se dá, também, pela retomada de outros textos, como por exemplo o mito de Ariadne. Segundo o Dicionário de Mitos Literários, Ariadne é, na mitologia grega, a filha de Minos e Pasífae, e se apaixona por um jovem ateniense chamado Teseu. Ao saber que sua cidade deveria pagar a Creta um tributo anual composto de sete rapazes e sete moças, para serem entregues ao insaciável Minotauro, que se alimentava de carne humana, Teseu solicitou ser incluído entre eles. O monstro vivia em um labirinto, constituído de passagens intrincadas. Resolvida a salvar o jovem, Ariadne lhe deu um novelo, recomendando que o desenrolasse à medida que entrasse no labirinto. Teseu usou essa estratégia, matou o Minotauro e, com a ajuda do fio de Ariadne, encontrou o caminho de volta (BRUNEL, 2005, p. 82).

para se dirigirem até o local onde estão as caixas de comida e depois retornarem à camarata; segundo, pelo espaço urbano tido como um aglomerado de labirintos devastado pelo caos, a procura de comida e do caminho de volta para casa:

Saiu para a rua, olhou e fixou o número da porta, o nome da loja, agora tinha de ver como se chamava a rua, naquela esquina, não sabia até onde a iria levar a busca da comida, e que comida, podia ser já três portas à frente ou trezentas, não podia perder-se, não haveria ninguém a quem perguntar o caminho, os que antes viam estavam cegos, e ela, que podia ver, não saberia onde estava.[...]Como se orientarão eles, perguntou-se a mulher do médico. Não se orientavam, caminhavam rente aos prédios com os braços estendidos para a frente, continuamente esbarravam uns nos outros como as formigas que vão no carreiro (ESC, p.218).

Nesse percurso labiríntico, a mulher do médico é, na maior parte das vezes, ativa. Contudo, em alguns momentos, se enquadra na caracterização do herói proposto por Lukács (2000) de que ele deve ser passivo. Para o teórico, o romance deve avançar lentamente e as ideias do protagonista devem retardar o desenrolar excessivamente rápido da ação. Isso pode ser percebido no fragmento a seguir, quando ela apresenta passividade em seu comportamento e protela a atitude de assassinar violentamente com uma tesoura seu inimigo:

A mulher do médico inclinou-se para diante, com a ponta de dois dedos da mão direita segurou e levantou o sexo pegajoso do homem, a mão esquerda foi apoiar-se no chão, tocou nas calças, tateou, sentiu a dureza metálica e fria da pistola, Posso matá-lo, pensou. Não podia [...] Não o posso matar agora, pensou. Avançou a cabeça, abriu a boca, fechou-a, fechou os olhos para não ver, começou a chupar (ESC, p.177).

É o vigor individual, definido no capítulo anterior por Hannah Arendt, que traz ousadia e intrepidez à personagem a mulher do médico, tornando-a violenta. Imbuída pelo sentimento de revolta contra a impunidade, dá indícios de que vai se mover contra aquela opressão. Ela assume a ação transgressora contra a lei injusta dos cegos mais fortes quando, para se autoprotger e proteger as outras mulheres, no momento de frieza e dominação fálica do cego que era então o chefe, se torna uma assassina:

Enquanto lentamente avançava pela estreita coxia, a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar,

como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. [...] Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (ESC, p.185).

Quando a mulher do médico decide matar o líder dos cegos “malvados”, surpreende-se pelo seu desejo de vingança e ódio, mas também de justiça, a seu ver. Ela tinha consciência de sua responsabilidade e sabia que teria de agir para que a situação opressora mudasse no manicômio.

O sentimento era de que a justiça deveria ser feita com as próprias mãos e a vingança de uma mulher representava a vingança de todos: “a mão que o foi degolar era a mão de todos nós, mais exactamente, a mão de cada um de nós” (ibidem, p.193). Foi uma ação que pôde ser lida como parte de uma motivação imperativa e de violência recíproca, que Roberto Damatta (1993) caracteriza e justifica como “crime de honra”.

O ato de matar uma pessoa é por si mesmo uma ação que carrega a negatividade. No entanto, ainda que chorosa, a mulher do médico não está arrependida de sua atitude violenta: “se fosse necessário, tornaria a matar” (ESC, p.189). Diante do fragmento anterior que narra a morte do líder dos cegos malvados, é pertinente atentar ainda para o argumento do pesquisador Anderson da Silva (2011), ao afirmar que

Ao se valer da violência, estabelecendo uma estranha simetria entre a prática do opressor e do oprimido, a inversão desses papéis através da força, o romance parece decretar: a natureza humana é violenta, e o que difere os ‘bons’ dos ‘maus’ é o propósito que justifica a violência (PIRES, 2011, p.52).

A inversão de papéis configurada na narrativa, “uma heroína que assassina alguém friamente”, demonstra o caráter de reciprocidade na violência. As ações violentas não estão perdidas no inconsciente, elas guardam traços reveladores das experiências traumáticas de agressão ou dor, que podem ser lidas na fisionomia, na postura, nos gestos, no olhar das vítimas e, como resposta, podem voltar-se contra o opressor.

A mulher do médico vivenciou esse quadro, por isso ela alerta a rapariga de óculos escuros de que seus pais e a própria moça podem já não se reconhecer como as mesmas

peessoas que eram antes da epidemia: “não precisa ter olhos para saberes como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, e contudo matei, (...)” (ESC, p.242). Nesse sentido, Arendt (2010) elucida que “o executante de ontem se torna a vítima de hoje. E esse é também o momento em que o poder desaparece completamente” (ARENDR, 2010, p.73).

Por outro lado, a decisão de matar alguém e outras atitudes no romance reforçam a caracterização da personagem a mulher do médico como um herói contraditório, pois este precisa possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios.

Após ter se tornado uma assassina, a mulher do médico se sente mal porque matou. Observa-se uma gradação no sentimento de angústia da personagem, pois ela se revolta com a imposição dos cegos, mata-lhes o chefe, sente-se uma assassina, assume para si mesma a culpa, pensa em se entregar e em revelar aos cegos a sua atitude: “a mulher do médico baixou a cabeça, pensou, Têm razão, se alguém aqui morrer de fome a culpa será minha. [...] E se agora lhes dissesse que fui eu que matei, entregar-me-iam sabendo que me entregavam a uma morte certa” (ESC, p. 191).

Ela experimenta a solidão em seu percurso, pois apesar de seu marido saber que é a única que ainda pode ver, não pode contar com ninguém mais além de si mesma, e nem as palavras lhe dão consolo: “as lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável [...]. O corpo exausto avisou-a que estava velha, Velha e assassina [...]. E isto que quer dizer, palavras, palavras, nada mais. Continuava sozinha” (ibidem, p.189).

Nesse sentido, é pertinente salientar o enfoque que Mikhail Bakhtin, em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), fornece à figura da personagem e que se aproxima da mulher do médico:

Todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a sua aparência externa – ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o ‘quem é ele’ – tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência (BAKHTIN, 1997, p.47).

Esse diálogo interior é perceptível na personagem a mulher do médico, na medida em que ela passa por todos os momentos de confronto individual e vive o conflito entre ser aquela que luta em favor da dignidade humana em meio ao caos da violência e ser uma assassina, trazendo à tona, de si para si, a sua integridade. Nessa perspectiva, a narrativa saramaguiana expressa outro gênero literário – o solilóquio -, que significa o diálogo consigo mesmo e que

também é tratado por Bakhtin (1997), como um gênero baseado “... na descoberta do homem interior – de si mesmo – inacessível à observação passiva e acessível apenas ao ativo enfoque dialógico de si mesmo (ibidem, p.120).

Por meio do solilóquio, a personagem acaba por auto revelar-se e expressar outros sentimentos humanos em suas ações. Isso se configura quando, já na cidade, onde todos estão cegos, encontra alimentos em um pequeno estoque no depósito de um supermercado e, ao retirar o que conseguia carregar sozinha, fecha a porta do depósito, para assegurar-se de que os cegos não encontrem o local:

Que faço. Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez.[...] Fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, [...]e quando a comida se acabar, poderei voltar por mais, pensou (ESC, p.224).

O fato de não querer divulgar a existência da cave aos outros cegos famintos, que estavam no mercado, revela certo egoísmo da mulher do médico. Ainda assim, ela justificava sua atitude, ao dizer que pensava na segurança desses cegos: “rolariam pelas escadas abaixo, pisados e esmagados pelos que viessem atrás” (ibidem, p.224). Contudo, a consequência de seu ato através da omissão resulta na morte de dezenas de pessoas: “Estão mortos [...] Devem ter dado com a cave, precipitaram-se pela escada abaixo à procura de comida, [...] transformaram a cave num enorme sepulcro, e eu sou a culpada do que aconteceu” (ibidem, p. 298). O seu sentimento de culpa da personagem está marcado pelo arrependimento por ter agido como egoísta, o que a faz representar mais uma vez as contradições humanas.

A responsabilidade de “ter olhos quando os outros os perderam” (ESC, p.241) torna-se, gradativamente, um sofrimento para a protagonista e traduz sentimentos contraditórios, como querer e não poder revelar-se, ou ainda, desejar, por várias vezes, também estar cega, para que não testemunhasse o cenário de horror e violência que se formara com as ações humanas dentro e fora do manicômio:

Serenamente **desejou estar cega também**, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira (ESC, p. 65, grifo nosso);

De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para **ter desejado estar cega**, nada senão isso (ESC, p. 152, grifo nosso);

Posso eu adoecer, **ou cegar, estou sempre à espera de que aconteça** (ESC, p. 262);

Às vezes dou por mim a **querer ser cega para tornar-me igual aos outros**, para não ter mais obrigações do que eles (ESC, p. 293, grifo nosso).

A capacidade de ver da mulher do médico também a condena, pois ela sente a solidão humana de forma intensificada. Não há com quem partilhar seus anseios, reflexões e repulsas diante de tudo que vivencia. De forma solitária, mesmo em meio a outros indivíduos, busca a sobrevivência em uma luta com a sua própria vida. No seu interior, ainda busca pela unidade, pela convivência humana e solidariedade, pela negação à solidão. Assim, mais uma vez é pertinente reportar-se a Lukács (2000) na definição da esfera do herói contraditório, ao representar o ser humano que precisa estar apenas consigo, contar apenas com sua individualidade e solidão. Para o teórico,

Cada uma (**personagem**) terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento [...]. Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade (LUKÁCS, 2000, p. 43, grifo acrescentado).

O sentimento de solidão da mulher do médico é tão forte que, quando as personagens começam a voltar a ver, o primeiro ser que a protagonista abraça é o cão, ao invés do esposo ou de qualquer outro do seu grupo:

O cão das lágrimas veio para ela [...] por isso a mulher do médico se agarrou a ele, não é que não continuasse a amar o seu marido, não é que não quisesse bem a todos quantos se encontravam ali, mas naquele momento foi tão intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas (ESC, p.307).

Em meio à representação da condição humana em sua forma mais bárbara, a personagem o “cão das lágrimas” se contrapõe à animalização, ao egoísmo e à violência

humana. Simultaneamente à desumanização do ser humano ocorre a humanização desse animal. A estudiosa Maria Alzira Seixo acrescenta que

Os movimentos do cão contrastam com as marcas de petrificação do ambiente, ou de instinto larvar desenvolvido pela maioria dos cegos [...] É um cão humano, se assim se pode dizer, face ao ambiente de desumanidade, ou de animalidade, que se gerou (SEIXO, 1999, p. 113).

Enquanto os demais animais comportam-se como hienas: “numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem” (ESC, p. 251), semelhante aos cegos da narrativa, o cão das lágrimas não se transforma em um selvagem. Ele é um sinal de companheirismo e solidariedade, ao se tornar o companheiro da mulher do médico, quando ela estava na cidade à procura de alimento. Será aquele que beberá as lágrimas da mulher numa espécie de bálsamo para a situação dela e lhe mostrará o caminho: “só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorava, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem reparado pelo destino, incluía também um cão” (ibidem, p.227).

Ainda que na narrativa o olhar para a condição humana seja pessimista, no que tange ao cão é positiva, podendo fazer um paralelo somente com a mulher do médico, outra personagem vista com olhar positivo. Ambas as personagens traduzem o instinto de vida em amor e respeito ao outro.

Ao observar a trajetória da personagem a mulher do médico, verifica-se que ela está sempre decidindo e agindo, por vezes sofrendo as consequências de suas ações e assumindo a sua responsabilidade, refletindo sobre o mundo que a cerca. Essa seria uma possível explicação para o fato de que, até o final da obra, assim como “o cão das lágrimas”, a personagem não cegue. Eduardo Calbucci (1999) apropriadamente infere que “a mulher do médico não cegou porque provavelmente era a única que tinha verdadeira consciência pessoal” (CALBUCCI, 1999, p.90). Como heroína romanesca, não cega porque representa as faculdades humanas de maneira intensificada, com as características, as ações e reflexões da personagem como uma representação ficcional e idealizada do que seria humano. Corroborando com a citação anterior, Silva (1999) acrescenta que

A mulher não cega está paradoxalmente a apontar que o **último elo, afinal, não se perdeu**, como também a acenar para mais um absurdo – a incoerência do contágio -, ou talvez para comprovar um outro: que

o contágio era tão somente a conclusão apriorística a que o medo conduziria os homens e o poder (SILVA, 1999, p. 293, grifo nosso).

Além da mulher do médico, outras personagens também demonstram a construção e a manutenção desse elo, de valores sociais em suas ações e discursos, o que se pode depreender que ESC é a permanência de valores como vergonha, pudor e moralidade em meio ao fenômeno da violência. Dentre elas, uma pode ser classificada como essencial por sua determinação de vingança, depois de ter sido violentada, juntamente com suas companheiras, pelos cegos malvados.

Com a morte do líder “mau”, culmina no manicômio uma batalha violenta entre todos os internos. Uma cega, determinada a vingar-se da violação, incendeia as camas que isolavam a camarata dos cegos maus, ao encontrar seu isqueiro. Antes trazido apenas para uma possível ocasião para fumar, o isqueiro é visto no momento como uma possibilidade de libertação, sobretudo de justiça e vingança:

Esta mulher, tendo-se lembrado de que trouxera um **isqueiro** na malinha de mão, se em tanto desconcerto o não perdera, foi ansiosamente por ele e ciosamente o está a esconder, como se fosse condição da sua própria sobrevivência.[...] Agora é só chegar-lhes o **fogo**. Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir uma **chamacompriada**, já aí a tem, um **pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta de uma tesoura**. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega (ibidem, p. 205-206, grifos nossos).

O que se percebe na ação desta mulher é o desejo de se vingar da violação que as mulheres sofreram pelos cegos malvados, através de uma ação com rapidez deliberada e em um momento de raiva expressiva. Comentando o termo e relacionando-o com o fenômeno da violência, Arendt (2010) afirma que “a raiva aparece apenas quando há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas, mas não são. Reagimos com raiva, apenas quando nosso senso de justiça é ofendido” (ARENDR, 2010, p.81-82), sendo de alguma forma uma justificativa para o ato violento. Logo, a raiva ocasiona o desejo e a atitude de vingança, evidenciada nessa personagem. Conceituando a vingança, assim corrobora o estudioso Roberto Damatta:

O que seria a vingança se não o apelo dramático à justiça pelas próprias mãos diante da inoperância (ou da falha) do aparato estatal

que eventualmente deixa impune quem cometeu uma ofensa contra minha família? [...] A vingança é um modo heterodoxo de ajustar o sistema, acelerando e provendo a justiça que uma desigualdade política tendia a obstruir (DAMATTA, 1993, p.187).

No entanto, ao exercer tal feito, a cega que incendeia a camarata acaba sacrificando sua vida: “um jorro de água ainda passou através delas, foi cair sobre a mulher, porém inutilmente, já era o seu próprio corpo o que estava a alimentar a fogueira” (ESC, p.207).

Segundo Arendt, “em certas circunstâncias, a violência – o agir sem argumentar, sem o discurso ou sem contar com as consequências – é o único modo de reequilibrar as balanças da justiça” (ARENDR, 2010, p.82).

Com um desejo de vingança, mas sem pensar nas consequências, a cega que incendeia o manicômio age de maneira violenta e acaba sendo uma das vítimas do próprio ato. Quando o fogo se alastra, “numa cena de timbre apocalíptico” (SEIXO, 1999, p.115) e os cegos deixam o manicômio, tudo o que antes era sinal de opressão e violência é desfeito.

A ação de colocar fogo no local talvez se configure como uma maneira de pôr fim a todo o sofrimento vivido ali, ainda que essa libertação fosse através da morte. Nesse aspecto, é pertinente a afirmação de Foucault (1999), ao argumentar que “a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos” (FOUCAULT, 1999, p.31).

Assim, tanto a tesoura que a mulher do médico utilizou para assassinar o líder dos cegos malvados quanto o isqueiro usado e o fogo provocado pela mulher são instrumentos pelos quais é alcançada a liberdade parcial do grupo de cegos. A liberdade, nos dois momentos, é uma conquista sangrenta. O lume do isqueiro tem o mesmo poder destruidor e libertador atribuído à tesoura.

O fogo é um símbolo recorrente na literatura. Segundo Bakhtin (1997), o fogo apresenta um caráter dual, pois destrói e renova simultaneamente. Próximo a essa ideia, Jean Chevalier afirma que “o fogo obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói [...] na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência” (CHEVALIER, 2008, p.443). Na narrativa, o mesmo fogo que destrói e mata, renova a esperança dos cegos que conquistam sua liberdade, ao sair do manicômio:

A mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se

para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas(ESC, p.210)

Paralelamente ao fogo, outros elementos se constituem na obra como representações alegóricas que produzem e evocam símbolos. Na narrativa, alguns desses elementos simbolizam a purificação e ascensão, trazendo para a obra, quiçá, um rasgo de esperança em meio à narrativa distópica. Esses elementos serão analisados no próximo subtítulo.

3.4. Purificação e esperança no final do labirinto

ESC é uma obra cuja rica simbologia possibilita a ampliação significativa da construção de sentidos indiciados pela linguagem utilizada. Na narrativa, assim como o fogo, elementos como a escada, a água, a casa, entre outros, constituem símbolos relevantes para mostrar que, mesmo em meio ao fenômeno da violência, Saramago atenta para questões éticas e de valores.

Como elemento símbolo ascensional, focaliza-se a escada, que no romance é caracterizada por adjetivação que sugere esperança:

Com o nervosismo da pressa, a rapariga dos óculos escuros **tropeçou duas vezes**, mas achou que o melhor era rir-se de si mesma, Imagina tu, uma **escada** que eu dantes era capaz de **subir e descer** de olhos fechados (ESC, p. 234, grifo nosso);

Como é que conseguiu entrar, Pelas traseiras, pela **escada de salvação** (ESC, p.236, grifo nosso);

Será preciso **subi-la** até ao segundo andar e depois **descê-la** pela escada de salvação, É a única forma (ibidem, p. 285, grifo nosso);

Ainda lhes faltava atravessar a casa para o lado de trás, **descer a escada de salvação** (ibidem, p.286, grifo nosso).

A caracterização da escada como meio de salvação preconiza não somente a ascensão, mas a expectativa, mesmo que frustrada, do reencontro da rapariga de óculos escuros em sua casa com seus pais. Segundo Chevalier, “ a escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligando-se à simbólica da verticalidade [...] todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma curva que vai de baixo para cima” (CHEVALIER, 2010, p. 378).

Ainda assim, há nos fragmentos da narrativa acima um processo de inversão transfigurada em descida. Para descer a escada, requer que se tenha mais cautela para não tropeçar e a ação deve ser realizada lentamente, proporcionando a assimilação. A descida proporciona uma inversão total de valores, constituindo uma analogia com os valores perdidos dos cegos na narrativa. Por outro lado, a descida pela escada também significa o mergulho dentro de si mesmo.

Além da escada, a água constitui outro arquétipo, no qual se condensam as intenções purificadoras e de esperança em ESC para o caos da violência. Contudo, a água somente se configura com tal propósito a partir da morte de uma das mulheres violadas pelos cegos malvados. Percorridos, pois, os caminhos pelos labirintos da narrativa de José Saramago, resta pensar como o autor prioriza esse elemento imprescindível, lido como um elemento simbólico a ser interpretado.

No primeiro capítulo da narrativa, a água é apresentada em um acidente circunstancial da vida corrente, na casa do primeiro cego. Ao mesmo tempo representa um momento de desintegração da ordem vigente, uma vez que o transtorno foi causado em função do primeiro caso de cegueira: “ao mover-se em direção à sala de estar [...] fez cair ao chão uma jarra de flores de que não estava à espera [...] A água espalhará-se pelo chão encerado” (ESC, p.16).

Ao fazer um paralelo desse elemento no decorrer do romance, Seixo (1999) elucida que os três últimos capítulos de ESC constituem uma sequência do regresso a casa, como a última etapa de uma epopeia. Desse modo, mais uma vez a água, como elemento simbólico, é retomado. Segundo a teórica, “a água que se entorna de uma jarra de flores que se parte quando o primeiro cego, ao chegar a casa, esbarra na mesa de entrada, é retomada na água das chuvas que se aproveita para o banho das personagens quando regressavam à casa do médico” (SEIXO, 1999, p.112).

Segundo Chevalier (2008), as significações simbólicas da água podem reduzir-se a “três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER, 2008, p.15). Esses três temas podem ser encontrados na narrativa.

Como instrumento de purificação, a água está presente no ato simbólico de limpeza do corpo inerte de uma das mulheres violadas pelos cegos maus, denominada pelo narrador como cega das insônias:

A cega das insônias foi-se abaixo das pernas, literalmente, como se lhas tivessem decepado de um golpe, foi-se-lhe também o coração abaixo, nem acabou a sístole que tinha começado, finalmente ficámos a saber porque não podia esta cega dormir, agora dormirá, não a acordemos. Está morta (ESC, p.178).

A água auxilia na retirada das marcas que remetiam ao insulto que esta personagem sofreu enquanto ainda vivia. O desejo de purificar o corpo da morta parte da heroína contraditória:

A mulher do médico [...] queria um balde ou alguma coisa que lhe fizesse as vezes, queria enchê-lo de **água**, ainda que **fétida**, ainda que **apodrecida**, queria lavar a cega das insónias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, **entregá-la purificada à terra** [...] Sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher **lavava, uma por uma**, as suas companheiras, e depois a si própria (ESC, p. 180-181, grifos nossos).

A água suja é elemento de repugnância natural. Neste fragmento de ESC, ela se reveste de características negativas, pois é utilizada na cerimônia fúnebre em que as mulheres são lavadas das impurezas produzidas pela violação dos cegos malvados. No entanto, ainda que fétida, ela está atrelada à preocupação que passa a existir, naquele ambiente, do estabelecimento de uma organização e de um rito purificador.

Por outro lado, a cena da libação que ocorre na narrativa é nitidamente processual e implica um retorno à vida. O processo inicia-se com a chegada dos sete cegos na casa do médico oftalmologista. A mulher do médico vai tomando medidas de ordem prática. Todos se reúnem à volta de uma candeia acesa. O personagem o rapazinho estrábico, que se perdeu da mãe no momento em que cegou e passou a ser cuidado pela rapariga de óculos escuros, queixa-se de sede. Não há água em casa, mas a mulher do médico tem de repente uma ideia: usar a água parada há meses dentro do reservatório do sanitário do banheiro. Acostumada à degradação, pareceu-lhe normal oferecer ao menino aquela água impura. No entanto, o esposo lembra-se de que havia um garrafão de água mineral guardado. É então que acontece a alegria de beber água límpida, em um momento simbolicamente purificador para o grupo:

Aqui tens a água, bebe devagar, devagar, saboreia, um copo de água é uma maravilha, não falava para ele, não falava para ninguém, simplesmente comunicava ao mundo a maravilha que é um copo de água [...] Não bebas, não bebas mais, isto dizia-o ao rapaz, vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura [...] como se estivesse a oficiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol

rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar (ESC, p. 264).

Na valorização de uma ação tão elementar que é o ato de beber água, se prepara todo um ritual. Os seis cegos e a mulher do médico comemoram fazendo uso da água, que simboliza a fonte da vida. Eles brindam esse recomeço de ascensão da dignidade, na casa do médico, longe dos labirintos do manicômio e da cidade, longe do caos instaurado em consequência da epidemia da cegueira.

A leitura do elemento simbólico da água em ESC pressupõe a recuperação da essência do indivíduo, em uma experiência que parece distanciar as personagens da abjeção e violência em que vivem os outros cegos, como se a limpeza agora fosse interna, resgatando valores até então perdidos, como a generosidade e o amor ao próximo.

A alegria de beber água pura, “água comparável ao maná celeste” (CHEVALIER, 2008, p.17), não é um privilégio apenas desses sete personagens. Na cidade, o mesmo acontece com outros cegos:

Estava a chover torrencialmente [...] por toda a parte há cegos de boca aberta para as alturas, matando a sede, armazenando água em todos os recantos do corpo, e outros cegos, mais previdentes, e, sobretudo, mais sensatos, sustentam nas mãos baldes, tachos e painéis, e levantam-nos ao céu generoso (ESC, p.225).

Apropriadamente, Saramago mostra o efeito das atitudes da população diante do fenômeno da chuva. As ações de armazenar o líquido em recipientes e/ou manter a boca aberta para o “céu generoso” para saciar a sede reforça a ideia da água como símbolo de sobrevivência e de esperança. Como elemento límpido e corrente, ela mata a sede e promove a vida, paradoxalmente ao fogo, que na narrativa mata as pessoas e promove a destruição do manicômio.

É pertinente ainda atentar para outra cena na narrativa em que a água se configura como um elemento simbólico importante. Ocorre quando os sete cegos dormem na casa do médico oftalmologista e começa a chover. O autor personifica o fenômeno: “a chuva estava a dizer-lhe Levanta-te” (ibidem, p.265), como se fosse um chamado para a mulher do médico, sair da inércia e continuar indo à luta, frase análoga a que ela ouviu do escritor cego: “não se perca, não se deixe perder” (ibidem, p. 279). Já na madrugada, a mulher do médico acorda e

aproveita para encher vasilhas e para lavar-se na água da chuva. Esse desejo representa não somente a limpeza do corpo, mas também da alma. Juntam-se a ela a rapariga de óculos escuros e a mulher do primeiro cego. Todas se despem e selavam:

Três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas [...] quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, **limpo, purificado, nu** (ESC, p.266, grifo nosso).

As personagens não se banhavam desde a internação no manicômio e, desde então, vários meses haviam transcorrido. A sobriedade estética da cena transcende qualquer maldade, em que o ponto vital é a purificação do corpo. O banho das mulheres demarca um novo ciclo, que termina com a recuperação da visão de todos, mostrando que ESC é um livro que trabalha valores e questões éticas, o que mais uma vez justifica seu título de ensaio. Ainda que apresente em suas páginas uma característica distópica, com ações que caracterizam o fenômeno da violência, quer seja interpessoal, coletiva, simbólica, os últimos capítulos retratam um regresso à lucidez.

Seixo (1999), de forma muito apropriada, sintetiza como ESC se configura como uma obra que, ao mesmo tempo em que permite uma leitura pelo viés do fenômeno da violência, marca nas suas múltiplas faces um fio de esperança para a sociedade contemporânea: “livro de libertação pelo fogo e pelo sangue, de purificação pela chuva, pela água e pelas lágrimas, no imenso ‘mar de leite’ que significa o vazio da figura, a anulação do imaginário, o homem desprovido da imagem de si, cortado de si mesmo” (SEIXO, 1999, p.122).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O leitor também escreve o livro quando lhe penetra o sentido, o interroga"

Após atravessar os labirintos do manicômio, das ruas da cidade e das palavras de José Saramago, perfazem-se as últimas reflexões sobre este estudo. A partir da leitura interpretativa de ESC, pode-se averiguar que o fenômeno da violência em suas múltiplas faces está presente, de forma explícita ou através dos interstícios da narrativa.

As palavras de Saramago, “[...] cegos enfim daquilo que fazem de nós, um ser violento, isso é o que somos”, ecoam na obra e esboçam o fenômeno na ação de cada personagem, em cada espaço, em cada página da narrativa. Todo o percurso trilhado, neste estudo, foi guiado por questionamentos acerca do conceito de violência, principalmente na visão arendtiana e de Michel Foucault, e das diferentes nuances em que o fenômeno se reveste.

É certo que a obra ESC já foi bastante lida e discutida nos meios acadêmicos, assim como outras obras de Saramago. Por outro lado, a notoriedade do escritor é fortemente condicionada pela vida da obra e pelas leituras a que ela é submetida. É o leitor que dialoga com a obra, decide o seu caminho interpretativo e lhe agrega diferentes significados, configurando-se, assim, múltiplos entendimentos de um mesmo escrito.

Nesse sentido, foi pertinente traçar a primeira trilha no labirinto deste trabalho, na recepção de ESC e na constituição de sua fortuna crítica, para estabelecer um paralelo entre o romance, os processos de leitura e interpretação, e a crítica literária. Para tanto, buscou-se, na primeira seção, fundamentar as bases teóricas da Estética da Recepção, apresentando seus pressupostos pelo viés de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, atentando para a relação dialética entre autor, obra e leitor e as condições sócio-históricas que formularam as diversas interpretações que a obra recebeu.

O romance ESC é uma construção literária original, que se configura sobre um fundo cultural extenso e em um talentoso manuseio das potencialidades da língua portuguesa. Configura-se ainda como uma forma romanesca diferenciada, nova, insinuante, numa proposta de integração do mundo na arte, como pesquisa e interrogação.

Ao mesmo tempo, Saramago oferece um texto muito denso, uma construção modelarmente elaborada, onde diálogo e discurso do narrador se misturam, onde é difícil separar a fala das personagens umas das outras, onde a maior parte dos sinais emotivos de

pontuação se exclui. Essas peculiaridades de sua literatura, talvez a marca da modernidade em Saramago, apresentam a exigência de um receptor ativo, e por que não cúmplice. O leitor, nesse processo, torna-se atuante, pois interage com a estrutura do texto, em um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: a do autor, do texto e do leitor. Essa cumplicidade provoca reações diversas do público leitor em relação à obra saramaguiana, que vão da curiosidade ao espanto, da estranheza à sedução.

José Saramago é decerto um escritor de ideias, de representação e reconstrução da realidade, preocupado com o mundo efetivo. É um pensador pessimista, mas de fato construtivo. Há uma “lição” nos seus livros, especificamente ESC, embora raramente explícita, e sempre enriquecida pela ambiguidade e pela alegoria.

Ensaio sobre a Cegueira manifesta com evidência a dimensão alegórica da devastação, da ignorância, da indiferença, da desatenção ao mundo e à vida, dos efeitos provocados pelo fenômeno da violência e das formas de clausura e de medo que esses efeitos impõem na sociedade, principalmente nas grandes cidades. Assim, o autor de ESC constrói seu texto em redor de problemas concretos do homem em seu dia a dia, e do mundo, dando-lhe o seguimento ficcional.

Como escritor engajado, revela as angústias e vicissitudes humanas, ao descrever uma sociedade cega. Em sua essência, os personagens de ESC apresentam a atmosfera da calamidade, da violência e da descrença de sentimentos. Os cegos são o resultado de uma sociedade em via de deterioração.

Como consequência, percebe-se também a deterioração do caráter humano, envolto em egoísmo, indiferença e individualismo, temas abordados também na segunda seção. É um sinal de “crise de identidade”, na qual o indivíduo perde seus parâmetros de uma identidade sólida e fortificada, e passa a assumir outras identidades, muitas vezes contraditórias (como a personagem *a mulher do médico*), a fim de sobreviver às novas situações geradas pela proliferação da maldade.

Assim, ESC responde às questões propostas nesta pesquisa inerentes à condição humana e social, quando apresenta situações e sentimentos de contradição na ação e no pensamento das personagens, nos discursos do narrador. Por outro lado, explicita reflexões sobre a natureza humana, sobre as consequências dos atos ou da passividade, do comodismo e da alienação do indivíduo nas relações sociais, quando até mesmo os nomes não são importantes, são substituídos por conceitos ou números, panorama em que o homem se

encontra vulnerável em meio às mudanças, cercado por um ceticismo marcador de medo, dor e barbárie.

O sujeito inominável representado pelos seis cegos é a metáfora da classe oprimida frente à dureza da violenta realidade: os marginalizados, as crianças, as prostitutas, o ladrão, o idoso, a mulher, etc.

Desse modo, ESC trata de um percurso da sobrevivência dessa classe em meio à violência. É um percurso marcado por duas trajetórias: da passagem, representada pela caminhada (matriz da maioria dos livros de Saramago) dos cegos; e da perda: da vista, das casas e de si próprios.

Essa perda (de poder na visão arendtiana) constitui um dos fatores que contribui para a institucionalização da violência, começando pelo homem como indivíduo até o homem socialmente situado e condicionado pelas estruturas sociais mais complexas.

Na terceira trilha no percurso do labirinto, discutiu-se no primeiro momento o conceito de violência simbólica, como um modo súbito, eufemizado e invisível de dominação. Nessa perspectiva, a obra denuncia como a ordem e a segurança social parecem muitas vezes tão normais que difícil e raramente se pode perceber diretamente a violência simbólica que se encontra radicada no interior de alguns sistemas de governo e na mente das pessoas.

Talvez por isso um dos personagens, o médico oftalmologista, reflete, depois de ter recuperado a visão: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (ESC, p.310). Essa frase ratifica a alienação do homem frente à falta do estatuto de indivíduo, prevalecendo um estado de exceção permanente imposto, ainda que implicitamente, pelos governantes.

Nas últimas paradas da terceira trilha nesse percurso labiríntico, concentrou-se o estudo nas atitudes da personagem *a mulher do médico*, fios de Ariadne em meio ao caos da violência: de heroína à assassina, de esposa à protetora dos seis cegos. A trajetória dessa personagem evidencia que, na diluição do cotidiano violento que prevaleceu em todo o desenvolvimento da narrativa, ao chegarem finalmente na casa do médico e preparando-se para uma sobrevivência mais digna, a mulher do médico reflete para os demais: “Não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo em que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade [...] agora somos todos iguais perante o mal e o bem” (ESC, p.262). Nessas palavras, há uma dimensão humana para se pensar no outro, sem egoísmo, indiferença ou individualismo, como proposta do autor para uma provisória certeza de uma solução para o fenômeno da violência.

Por fim, ressalta-se que Saramago finaliza o seu texto literário de maneira contundente e provocante. É uma enigmática observação e aponta uma saída ainda por ser construída: "a cidade **ainda** ali estava" (ESC, p. 310, grifo nosso). Aponta a crença de que, ainda hoje, tudo o que é sólido se desfaz na transitoriedade da "modernidade líquida". Por outro lado, torna o final de alguma forma inexaurível e aberto a várias possibilidades de interpretações, partindo de outras perspectivas ou até mesmo ressignificando o que foi discutido neste trabalho sobre o fenômeno da violência em suas múltiplas faces.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.
- AGUILERA, Fernando Gómez (sel. e org.). **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Sinal de apito. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética** (organizada pelo autor); prefácio, Marco Lucchesi – 64ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. Saramago, a saga de um mago. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (org.). **Rotas e imagens**: Literatura e outras viagens. Feira de Santana: UEFS, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa/ Portugal: Edições 70, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Trad. André de Macedo Duarte – 2ª ed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBERO, Jesús Martín. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- _____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BLAY, Eva Alterman. **Assassinato de mulheres e direitos humanos**. São Paulo: USP: ed. 34, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner – 8ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **A miséria do mundo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz – 13ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRUNEL, Pierre. Ariadne. In: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 82-88.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar – 3ª ed. -Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARAM, Dalto. **Violência na sociedade contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 1978.

CARREIRA, Shirley. O não-lugar da escritura: uma leitura de Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago. Atas do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999. Disponível em: www.jayrus.art.br/.../Jose_Saramago_Ensaio_sobre_a_Cegueira.htm

CARVALHO, Ana Maria Pessoa de. O “lugar nenhum” da literatura nas aulas de Língua Portuguesa. In: CARVALHO, Ana Maria Pessoa de. **Ensino de Língua Portuguesa**. São Paulo: Thomson Learning, 2008.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. **Diferença entre os sexos e dominação simbólica**. (nota crítica) Cadernos Pagu, Campinas, nº 4, 1995.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORDEIRO, Verbena Maria Rocha. **Itinerários de leitura: o processo recepional de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. PUCRS: Porto Alegre, 2003. Tese de doutorado

COSTA, Horácio. Alegorias da desconstrução urbana: The memoirs of a survivor, de Doris Lessing, e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz. **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAMATTA, Roberto. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DUBY, Georges. **Ano 1000 ano 2000: na pista de nossos medos**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

EAGLETON, Terry. Fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção. In: EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra – 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. 8ª ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado – 14ª ed – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete – 19ª ed – Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FRY, Karin A. **Compreender Hannah Arendt**. Trad. Paulo Ferreira Valério. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JANELA da Alma. (Documentário) Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Ravina Filmes, Copacabana Filmes. Brasil, 2002. Dvd.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KONINGER, Bete. Entrevista com José Saramago: “**Atenção, este livro leva uma pessoa dentro**”. Disponível em www.matices.de/16/16ksaram.htm-Acesso dia 07/12/2011.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

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

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000.

MACHADO, João L. A. **Ensaio sobre a cegueira: como uma fábula macabra**. Disponível em: www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=299. Acesso em 31/jan./2012

MADEIRA, Maria Angélica. Fissura e estigma: a escrita em negro de Lima Barreto. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. **Cena moderna: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado**. Salvador: Quarteto, 2011.

MELO, Orinda Carrijo. **A invenção da cidade: leitura e leitores**. Goiânia: Ed. UFG, 2007.

MENDONÇA, Sônia Regina de. **Estado, violência simbólica e metaforização da cidadania**. Rio de Janeiro: Tempo, vol. 1, 1996.

MICHAUD, Yves. **A violência**. Trad. de L. Garcia. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12^a ed. rev. e ampl.- São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAIS, Regis de. **O que é violência urbana**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MRECH, Leny Magalhães. Faces e contrafaces: o diferente no escrito – uma leitura psicanalítica do livro Ensaio sobre a cegueira de José Saramago. Trabalho apresentado no 12^o COLE, UNICAMP, 1999. Disponível em: www.educacaoonline.pro.br/index.php?...faces-e-contrafaces-o-diferente-no-escrito...leitura-psicanalitica...ensaio-sobre-a-cegu

NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. **A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado**. Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. As artemages de Saramago. In: _____. **Inútil poesia**. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 182-196.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; ALMEIDA, Guilherme Assis de. **Violência urbana**. São Paulo: Publifolha, 2003.

PINTO, Júlio Pimentel. O lugar do leitor: do texto aberto aos protocolos de leitura. In: **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 45-59.

PLATÃO. O mito da caverna. In: ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando: introdução à filosofia**. 3ª ed. revista. São Paulo: Moderna, 2003.

REIS, Carlos. Crônica sobre um livro anunciado: Ensaio sobre a cegueira. In: REIS, Carlos (org.). **Figuras da Ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998

RIBEIRO, Úrsula. **Mulher mercadoria**. São Paulo: Paulinas, 1980.

SANTOS, José Rodrigues dos. **A última entrevista de José Saramago**. Rio de Janeiro: Usina de Letras / Vermelho Marinho, 2010.

SARAMAGO. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago: O essencial e outros ensaios**. Temas portugueses. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1999.

SILVA, Anderson Pires da. **As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva**. In: Ipotesi – Revista de Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 15, nº 1, jan./jun. 2011.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira de. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

SOIHET, Rachel. Formas de violência, relações de gênero e feminismo. In: MELO, Hildete Pereira de; PISCITELLI, Adriana (org.). **Olhares feministas**. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2009.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O fantástico e o dialogismo em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. In: **Revista Letras**, Curitiba, nº 52, p.143-164. Jul./dez. 1999. Editora da UFPR. Disponível em:

<http://www.google/ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/18947/12267>

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cosac naify, 2011.

ZALUAR, Alba; LEAL, Maria Cristina. **Violência extra e intramuros**. Revista Brasileira de Ciências Sociais – Vol. 16 – nº 45, p. 145- 164. Fevereiro/2001.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

APÊNDICE A – Capa do livro *ESC*



