

O dialogismo bakhtiniano em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago

Marione Rheinheimer

PUBLICAÇÃO EDIPUCRS

- BAGBY JÚNIOR, Alberto. **Machado de Assis e seus Primeiros Romances**. 1993, 136p.
- CARVALHO, Carlos. **Poesia e Prosa**. 1994, 179p. Co-edição com IEL.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Caixa Postal 1429
90619-900 PORTO ALEGRE - RS/BRASIL
Fone/FAX: (051) 320.35.23
<http://ultra.pucrs.br/edipucrs/>
E-mail edipucrs@music.pucrs.br

Na obra *Ensaio sobre a cegueira* concentra-se, em torno da palavra, um importante núcleo de ações e representações. Compreender os elementos constitutivos desse processo implica a análise de construção das personagens: suas experiências presentes em consonância com vivências passadas e particulares. A partir dessa coexistência, as personagens se posicionam sob um determinado ponto de vista.

Na literatura, e no romance especificamente, *Bakhtin* estuda essas diferentes concepções, explicando-as através da *lei do posicionamento*, segundo a qual "há uma relatividade na percepção única porque, entre a mente que percebe e a coisa percebida, há uma diversidade de focalizações".¹

Portanto, o *dialogismo*² filosófico mente-mundo concebido por Bakhtin, apresenta-se sob duas perspectivas fundamentais: a primeira analisa a relação autor-narrador-personagens sob a ótica da *polifonia*,³ e a segunda estabelece essa relação de acordo com a *cro-notopia*.⁴ Dessa forma, o *sistema polifônico* trata da *pluralidade textual*

¹ MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995, p. 36-7.

² *Dialogismo*: "princípio filosófico que orienta um método de investigação"; "ciência das relações, em que a mente teria uma função construtiva fundamental" (Idem, p. 36).

³ "Várias vocalizações que entram na constituição do dialogismo" (Idem, p. 37).

⁴ "O autor-criador e os personagens ocupam no texto planos diferentes porque suas posições em relação aos acontecimentos são diferentes" (Idem, p. 38); "fusão dos in-

de vozes que, por sua vez, representam pontos de vista diferenciados. Soma-se a isso a posição em que as pessoas do discurso encontram-se relativamente ao tempo e espaço ocupados em um dado momento, determinando o modo como são relatados ao narratário os fenômenos em questão.

Na obra *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, tanto o sistema polifônico, que analisaremos através das vozes do autor-narrador e das personagens, quanto a cronotopia a partir da qual situamos essas posições, apresentam-se sob diferentes perspectivas. Os planos de construção da identidade das personagens delineiam-se por meio de um processo progressivo. Colaboram para essa formação tanto o posicionamento das pessoas do discurso, através de suas perspectivas sócio-ideológicas (mundos e micromundos sócio-ideológicos), como o tratamento que lhes é conferido através da narração.

Esse tratamento, que entendemos enquanto enunciação ascendente, traz como ponto de partida o posicionamento do narrador, que enuncia as circunstâncias do primeiro caso de cegueira. Sucessivamente, a apresentação das personagens tece elos de ligação, que se consolidarão, mais adiante, em torno das personagens centrais da narrativa.

Para melhor estruturação da análise, relacionamos, primeiramente, o grupo em torno do qual se desenvolvem as ações, e o contexto imediato que os inter-relaciona: o primeiro cego, que perde a visão em meio ao trânsito; o ladrão, transeunte que socorre o primeiro cego e, após acompanhá-lo prestativamente até o apartamento, rouba-lhe o carro, cegando em seguida, enquanto contorna o quarteirão; o médico, oftalmologista que atende tanto aos primeiros casos de cegueira como às personagens que, até então, apresentavam casos comuns de visão; cega no momento em que guarda os livros sobre cegueira que estivera consultando; a mulher do primeiro cego, que cegou enquanto chorava a cegueira do marido; a rapariga dos óculos escuros, prostituta, perde a visão em um quarto de hotel; tinha uma conjuntivite e tratava-se com o médico, razão pela qual usava constantemente os óculos escuros; o velho da venda preta, tratava-se também com o médico, tinha uma catarata no olho esquerdo, o qual cobria com a venda; cegou enquanto examinava ao espelho o olho doente; o rapazinho estrábico, também paciente do médico; a criada do hotel, ficou cega durante a arrumação do quarto em que cegara a rapariga dos óculos escuros. As demais personagens

dícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto." BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. UNESP/HUCITEC, 1993, p. 211.

serão referidas à medida que contextualizarmos as ações. Afora estas, é a mulher do médico a actante central do romance; única personagem, dentre o universo narrativo, que não cega durante o desenvolvimento da efabulação; cegará ao final, enquanto os demais recuperam a visão.

Para a construção da estrutura romanesca, torna-se fundamental, ainda, que nos atenhamos ao espaço das instâncias narrativas, desde a deflagração dos primeiros acontecimentos: o espaço exterior – e, portanto, coletivo – onde se dá o primeiro caso de cegueira; é focalizado em primeiro plano e, depois, reapresentado quando os cegos abandonam o manicômio; o espaço interior – o manicômio – estrategicamente dividido em camaratas; o espaço transitório – as casas de algumas personagens; o espaço doméstico – a casa do médico – onde se concentrará o núcleo (final) e determinante da trama.

Nessa esfera, interessa-nos, primeiramente, o modo como as personagens interagem diante de sua nova realidade. Através do processo dialógico, o autor reflete a questão radical da existência do homem: viver seria, simplesmente, integrar um sistema (que se quer) mais ou menos ordenado, mas onde predominam a crueldade e a ausência de valores autênticos? Que é o homem diante desse contexto, qual é a sua missão, como pode reavaliar sua postura?

A alternativa, cremos nós, está no princípio de desconstrução e desorientação. Para as personagens de Saramago, a desconstrução principia na passagem para uma outra dimensão – uma terra de cegos. O contraponto manifesta-se na epígrafe da obra: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara."

O movimento inverso aponta para a reaprendizagem por meio dos sentidos – dos quatro sentidos. Para o primeiro cego, esse pode ser o início do (re)conhecimento:

"Sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e os objetos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto" (p. 15).

Além dos sentidos, também a memória desempenha papel fundamental nesse processo, e a personagem chega a essa constatação por meio da evocação de um jogo infantil:

"Como toda a gente provavelmente o fez, jogara algumas vezes consigo mesmo o jogo do E se eu fosse cego, e chegara à conclusão... de que a cegueira, sem dúvida alguma uma terrível des-

graça, poderia, ainda assim, ser relativamente suportável se a vítima de tal infelicidade tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores, mas também das formas e dos planos, das superfícies e dos contornos, supondo, claro está, que a dita cegueira não fosse de nascença” (p. 15).

O eco da voz do narrador ressoa por detrás do discurso. Também é ele, narrador, que explicita o mundo sócio-ideológico da personagem; todavia, torna-se claro para o leitor que a lembrança pertence ao universo da personagem e é ela que se transpõe para o espaço infantil. Portanto, ainda que o discurso esteja enunciado pelo narrador, o conteúdo foi vivenciado pela personagem. Bakhtin explica essa inter-relação a partir da focalização do autor-narrador:

“Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor.”

Esse tratamento remete à posição do narrador ao relatar a atuação governamental diante do *mal-branco*, assim designado “graças à inspiração de um assessor imaginativo” (p. 45). Embora a dominante da obra não seja a situação particular de Portugal, ou mesmo da Europa, não escapa ao leitor o reflexo político dessa representação.

Nessa passagem, o ministro e a comissão de logística e segurança reúnem-se para deliberar sobre o local mais adequado ao isolamento dos cegos. A partir daí, apresenta-se ao narratário um rol de possibilidades quanto à escolha do espaço:

“O quartel é que oferece melhores condições de segurança. Naturalmente, Tem porém, um inconveniente, é demasiado grande, tornaria difícil e dispendiosa a vigilância dos internados, [...]. Quanto ao hipermercado, [...] impedimentos jurídicos vários, E a feira, [...]. A indústria não gostaria com certeza, estão ali investidos milhões, Nesse caso, resta o manicômio, Sim, senhor ministro, o manicômio. Pois então que seja o manicômio” (p. 46).

No trecho destacado, o autor-narrador dá voz aos interlocutores por meio do discurso direto. O narrador mantém-se, portanto, à margem do espaço enunciativo, colocando-se cronotopicamente fora do campo de ação das personagens. Assim, a polifonia concretiza-se por meio da pluralidade textual de vozes, efetivando-se, no segmento seguinte, com o diálogo entre o médico e sua mulher

no segmento seguinte; de seu campo de visão, ambos percebem que a escolha – do manicômio – atesta não só uma intencionalidade política, como é, também, uma evidência situacional: “Isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicômio” (p. 48).

O narrador acompanha o campo de visão das personagens, sem, no entanto, tirar-lhes a avaliação pessoal em relação ao que transita em torno delas. Observe-se, sob a perspectiva da mulher do médico, a apreciação do comportamento dos cegos: “Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo, mas, curiosamente, as expressões eram semelhantes, um misto de ameaça e de medo [...]” (p. 49).

Nesse contexto, a expressividade do verbo – *farejar* – associa um atributo animal à postura do grupo. Certamente, o sentido subjacente ao discurso implica, também, o acento ideológico da obra, mas a imagem representada na narração integra a percepção da mulher do médico. Antes de reafirmarmos esses posicionamentos, voltemos ao primeiro parágrafo do romance, ressaltando a perspectiva do narrador:

“[...] Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embreagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata” (p. 11).

E ainda, a mesma perspectiva em relação à chegada dos cegos, agora no espaço do manicômio:

“[...] agora ouviam-se ruídos confusos no átrio, eram os cegos, trazidos em rebanho, que esbarravam uns nos outros, comprimiam-se no vão das portas, [...] a maioria, aos tropeções, agarrados em cachos ou disparados um a um, agitando aflitivamente as mãos em jeito de quem está a afogar-se, entraram na camarata em turbilhão, [...]. Uns quantos caíram, foram pisados. Apertados na coxia estreita, os cegos, aos poucos, iam-se desbordando para os espaços dos catres, [...]” (p. 72-73).

No primeiro trecho, o narrador introduz a trama relatando as circunstâncias em que ocorre a primeira cegueira: o primeiro cego interrompe o tráfego, paralisando o fluxo de veículos. No relato textual, o comportamento dos indivíduos é comparado ao de *cavalos nervosos* diante da ameaça de uma chibata. O acento ideológico é referendado à medida que progride o plano de ação da obra. A cena transcrita no segundo trecho, evoca a imagem de um rebanho que se dirigisse ao abate. A consciência dessa representação torna-se, assim, essencial ao sentido do romance, pois abre em torno das

¹ Questões de literatura e de estética, p. 137.

personagens o fosso de uma realidade desesperadora. A mesma contextualização é representada na passagem seguinte:

"[...] estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, [...]" (p. 112).

"[...] uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suínos" (p.105).

"[...] mas o interior de cada camarata é como uma colméia só povoada de zangãos, bichos zumbidores, [...], pouco dados à ordem e ao método, [...]" (p. 205).

Dessa forma, a trama conduzirá as personagens à consciência de uma 'existência do absurdo', norteando, aos poucos, a reversão do que eram considerados, até então, valores essenciais – as presenças do dia-a-dia e a irracionalidade humana em especial. Na caminhada que passaremos a configurar, Saramago apresenta-nos um micromundo sociológico – primeiro no manicômio e depois no espaço privativo de cada actante. As personagens se desumanizam e se degradam, para, finalmente, compreenderem que para verem-se uns aos outros era preciso cegarem.

O processo, no entanto, é doloroso. O autor-narrador não poupa situações nem sentimentos: alude ao pérfido e ao repulsivo e apresenta o limite extremo da crueldade; coloca o leitor diante da morte e, principalmente, mostra o odor que vem da morte. Mas, desse contexto, nascerá uma nova realidade: embasado na solidariedade ressurgirá a busca pelo autêntico, traço determinante dessa narrativa.

Para chegar a esse conhecimento, tomamos como ponto de partida a interação entre as personagens. Nesse âmbito, as diferenças culturais, sociais e éticas serão confrontadas e reavaliadas – o médico e a prostituta; a camarata dos malvados e a da mulher do médico, por exemplo. Em primeiro lugar, essa perspectiva evidencia o elo comum (a cegueira) de toda uma coletividade, mas não deixa de lado a questão do poder. O autor, dialogicamente presente nos diferentes espaços, representa a competição pelo poder e salienta as formas de dominação social. Nada é mascarado ou atenuado, respeitando as diferentes concepções a partir da individualidade das personagens.

Na dimensão político-social, sobressai primeiramente a atuação do governo: no sanatório, a presença de um gerenciamento político se manifesta por meio do altifalante, através do qual são transmitidas as instruções governamentais:

"O Governo está perfeitamente consciente de suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também... as responsabilidades que lhes competem [...]. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, [...], segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, [...], décimo quinto, esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento dos novos ingressados" (p. 51).

Infelizmente, não é possível transcrevermos nem analisar cada deliberação (somente um estudo à parte poderia dar conta das implicações político-ideológicas do discurso, bem como dos sentidos implícitos construídos pelo autor). Ressaltaremos, então, os sentidos que mais diretamente interessam à nossa focalização. Num primeiro momento, sobressai o modo discursivo: a presença do governo é marcada, tanto aqui como na seqüência da narrativa, unicamente através do *altifalante*. O narrador, repetidas vezes, assinala a atuação oficial através da expressão *a voz do altifalante*. Nesse sentido, o poder está aqui representado como um poder invisível, despersonalizado (e talvez, por isso mesmo, mais ameaçador: pode-se lutar contra aquilo que se vê, mas como enfrentar/combatê-lo que está fora de nosso campo de ação?).

Essa despersonalização remete, por sua vez, à intenção de um condicionamento: condicionando o comportamento coletivo, mantém-se sob controle o foco dessa dominação (ressaltamos, aqui, a dupla sugestão indiciada pelo período *'esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora'*). Ainda nessa seqüência, o procedimento narrativo é reforçado pelo pronunciamento do rapazinho estrábico:

"No primeiro silêncio que se seguiu ouviu-se a voz clara do rapazinho, Quero a minha mãe, mas as palavras foram articuladas sem expressão, como um mecanismo repetidor automático que antes tivesse deixado em suspenso uma frase e agora, fora de tempo, a soltasse" (p. 51).

A presença do narrador é explícita na articulação: somente a frase – *Quero a minha mãe* – é enunciação direta da personagem, mas a avaliação em torno dela é feita da perspectiva do narrador. Afora isso, a referência a um *mecanismo repetidor* parece sugerir, ao narratário, a natureza ideológica da questão.

Nesse caso, o posicionamento do narrador pode ser entendido numa progressão: ele concede voz ao Governo, ao menino e, ainda, inclui seu próprio relato à efabulação. A construção de sentidos

deve ser efetivada pelo narratário, a partir de sua interação com o conteúdo das enunciações. O espaço das vocalizações é distinto (do contrário, o autor-narrador focalizaria univocamente o espaço das personagens), embora não se possa eliminar, evidentemente, sua presença enquanto estruturador do discurso.

Assim, no momento em que o autor-criador define, por meio do contexto literário, a perspectiva sociológica do homem (em nossa contextualização, os mecanismos de poder) entendemos retratar o que Bakhtin define como “o ponto central a partir do qual se configura toda a estilística do romance”⁶ que “surge para representar a vida cotidiana através da representação do homem e sua linguagem”,⁷ uma vez que “o tema do sujeito que fala tem um peso enorme, pois no cotidiano se fala, sobretudo, a respeito do que os outros dizem”,⁸ e esse tema passa a ser configurado na temática romanesca.

1 – Na disputa pelo poder, a vida contabilizada

A questão do jogo de poder se amplia e complexifica quando chega ao manicômio o último grupo de cegos. O narrador informa que, somado aos anteriores, o número total de ocupantes ‘chega a duzentos e cinquenta’. Em consequência, cada vez mais formam-se grupos minoritários, cada um com sua própria marca de exclusividade. Naturalmente, esse contexto gera, por sua vez, uma crise de poder: o grupo da mulher do médico é submetido às ordens e à vontade da *camarata dos malvados, cegos maus* ou *cegos opressores*, expressões através das quais Saramago nomeia essas personagens. A propósito, esse é um dos caracteres fundamentais do estilo narrativo do autor (neste e em outros romances): através da designação com que identifica os grupos e as personagens, ele expressa também suas características determinantes.

Os cegos maus assumem, à força de armas, a distribuição da comida às outras camaratas, exigindo em troca um pagamento pelas refeições:

“O cego gritou, Quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito [...] O da pistola continuou, Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida [...] Cada camarata nomeará dois responsáveis,

esses ficam encarregados de recolher 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, [...]” (p. 140).

Nesse episódio, intui-se uma representação da realidade social externa recriada no espaço interno do manicômio. O chefe dos cegos maus apropria-se indevidamente de um poder que não lhe cabe – o de deliberar sobre a distribuição de refeições que seriam gratuitas e comuns a todos – e o faz não somente pela (má) propensão à liderança mas, principalmente, pela posse da arma. Como veremos, o domínio do objeto é que o torna o *dono do poder*, outorgando-lhe a autoridade ilícita porém respeitada – respeito esse que se ampara no temor. No que concerne a essa interpretação, acompanhemos os pronunciamentos das personagens:

“Pelo que ouvimos, não creio que possamos, por agora, fazer mais que obedecer, disse o médico, devem ser muitos, e o pior é que têm armas, Nós também as podíamos arranjar, disse o ajudante de farmácia, [...], Eu não dou o que me pertence a esses filhos de uma puta cega, disse alguém, Nem eu, ajuntou outro, Isto, ou damos todos, ou não dá nenhum, disse o médico, Não temos alternativa, disse a mulher, além disso, a regra aqui dentro vai ter de ser a mesma que nos impuseram lá fora, quem não quiser pagar, que não pague, está no seu direito, mas nesse caso não comerá, [...]” (p. 141).

Outra faceta dessa representação é a da própria concepção do objeto: a *arma* passa de *ser dominado* a *ser dominador*, formando, com o seu possuidor, uma espécie de simbiose. Assim, o poder de interagir sobre a consciência do indivíduo caracteriza uma estrutura de coisificação. Goldmann, na obra *A Sociologia do Romance*, trata dessa questão atribuindo esse caráter anímico ao universo dos objetos no contexto romanesco, quando explicita

“a estrutura de um mundo em que os objetos adquiriram uma realidade própria, autônoma; em que os homens, longe de dominarem esses objetos, estão assimilados aos mesmos; e em que os sentimentos só existem na medida em que possam manifestar-se ainda através da coisificação.”⁹

Essa interpretação parece confirmar-se mais adiante pelo próprio discurso do narrador, quando enuncia a fala do chefe dos cegos: “E tu, disse o da pistola, não me hei-de esquecer da tua voz” (p. 141).

⁶ O Romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin, p. 48.

⁷ Idem, ibidem.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1990, p. 191.

Quando, mais adiante, o médico se aproxima da camarata dos maus com os valores arrecadados para o recebimento da comida, confirma-se nossa impressão em torno da crítica autoral a um sistema social opressor. Observe-se, nesta passagem, a improvisação de um balcão de negócios, bem como a contabilização dos valores recebidos, caracterizando o sistema capitalista de troca:

“Deslizando a mão pela parede, com o primeiro cego logo atrás de si, o médico avançou até que os dedos tocaram no alizar da porta, [...]. Fez menção de dar um passo, mas a perna chocou contra um obstáculo. Percebeu que era uma cama atravessada, ali posta a fazer as vezes de um balcão de negócio, Estão organizados, pensou. [...] O da pistola [...] dizia, Ora vamos lá ver as riquezas que nos traz a primeira camarata... e depois, falando para alguém que devia estar muito perto, Toma nota” (p. 145).

O médico percebe, então, que há um cego normal entre os demais, capaz de inventariar em *braille* os objetos e o dinheiro, fato que soma outra vantagem à camarata dos maus, pois “um cego com treino de cego é outra coisa, vale o que pesa em ouro” (p. 146). Alia-se a isso outra tendência quanto ao comportamento social do homem: o cego normal é, também, capitão dos ladrões, segundo relata o narrador, pois “com mãos hábeis ia retirando, apalpando e identificando os objetos, o dinheiro, sem dúvida distinguia pelo tato o que era ouro do que o não era, pelo tato também o valor das notas e das moedas, é fácil quando se tem experiência” (p. 146, grifo nosso).

Em outras palavras, evidencia-se uma aproximação ideológica entre as personagens da camarata dos maus. Seus integrantes não formam um grupo simplesmente por terem sido os últimos a chegar ao manicômio: eles se reuniram por uma questão de *identidade*, transformando-se, assim, em uma classe que, como as demais (especialmente a do médico e de sua mulher) possuem uma consciência comum. Sem dúvida, a identidade entre os integrantes dos grupos é um dos aspectos essenciais da obra, aproximando ideologicamente as personagens e, conseqüentemente, contrapondo uma classe à outra através do jogo de poder. No caso do grupo dos cegos maus, identificamos claramente essa identidade, cujos vínculos são comentados pelo narrador no trecho seguinte:

“[...] não só os usurpadores haviam expulsado da camarata os cegos honrados, para ficarem donos e senhores eles de todo o espaço, como haviam, ainda por cima, proibido aos ocupantes das outras duas camaratas da ala esquerda o acesso e a serventia das respectivas instalações sanitárias” (p. 159).

No entanto, uma informação adicional traz um elemento novo a essa interpretação. A onisciência do narrador e sua fidelidade ao relato permitem-nos ampliar a conceituação de classe e de identidade, a partir de uma revelação: o capitão dos ladrões manifesta-se, intimamente, contrário à prepotência do chefe dos malvados, mas sabe que sua adesão à outra camarata o colocará numa situação de precariedade; decide, então, manter-se junto aos cegos maus, pois “por muito que se lhe esteja revolvendo o espírito de honesta indignação contra as injustiças dos malvados, não passará fome” (p. 161). Essa postura alia ao fator de afinidade também o aspecto da *conveniência* na formação de grupos, levando-nos à reflexão de que a identidade é, em alguns casos, uma questão não só espontânea como também ‘racional’ e intencional. Também aqui há, portanto, uma filosofia que se coaduna à questão da *troca de valores*, em consonância com o sistema de mercado: o capitão dos ladrões demonstra uma inclinação à justiça mas, diante de um contexto em que a escolha trará como conseqüência uma experiência degradante (passar fome e sujeitar-se ao mais forte) ele opta pelo mais vantajoso, permanecendo entre o grupo que lhe propicia uma situação *material* mais conveniente e segura.

Diante do processo que estamos desenvolvendo, é ainda importante ressaltar a noção de *degradação*: a personagem privilegia uma situação de facilidade para fugir da degradação, mas, por outro lado, degrada-se ideologicamente, pois sua decisão fere seus princípios íntimos. Efetiva-se, assim, uma troca de valores, em que o peso maior recai sobre os valores externos em detrimento dos internos, e a oposição entre o que pensa e o que faz torna-o um indivíduo problemático.

Sobre isso, buscamos em Goldmann a visão sociológica da questão:

“Existe uma *homologia rigorosa* entre a forma literária do romance, [...] e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora do mercado.

“[...] a *vida econômica* compõe-se de pessoas orientadas exclusivamente para os valores de troca, valores degradados, aos quais se somam na produção alguns indivíduos [...] que se conservam orientados, essencialmente, no sentido dos valores de uso e que, por isso mesmo, situam-se à margem da sociedade e convertem-se em *indivíduos problemáticos*”¹⁰ (grifos do autor).

¹⁰ GOLDMANN, Lucien. Op. cit., p. 16-7.

Na seqüência narrativa, outra exigência da camarata dos opressores irá suscitar um novo rumo à efabulação, levantando questões éticas e ideológicas quanto à postura das personagens femininas e masculinas. Influida, nessa análise, tanto a *polifonia* – uma vez que as personagens apresentam posicionamento distinto – como o *aspecto cronotópico*, que situamos a partir da vocalização do narrador: “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres” (p. 165).

Como as camaratas objetassem que “não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminina” os malvados comunicaram que suspenderiam a distribuição de alimentos. Iniciou-se, então, a discussão do assunto entre homens e mulheres, com a intervenção do primeiro cego:

“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 quereria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida” (p. 167).

O médico, contrariando esse posicionamento, perguntou-lhe “que sentido da vida via ele na situação em que todos ali se encontravam, famintos, cobertos de porcaria até às orelhas”, concluindo que também ele não quereria que sua mulher fosse lá, mas lhe respeitaria a decisão.

Já a mulher do primeiro cego, negando sua subordinação à postura do marido, afronta-o diante do grupo: “Deixa-te de auto-ridades, aqui não te servem de nada”.

Basta-nos essas enunciações para comprovarmos que as diferentes vocalizações configuram o plurilingüismo romanesco. O processo discursivo retrata o universo particular de cada personagem, conforme sugere a dialogia bakhtiniana: “[...] o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilingüismo”.¹¹

Afora isso, o autor, ao usar as personagens como instância sociológica, representa também o conflito sexual e a dupla moral na questão da sexualidade. Evidencia-se essa intencionalidade na polêmica (semelhante à anterior) que se instaura na segunda camarata, da qual destacamos os trechos seguintes:

¹¹ Questões de literatura e de estética, p. 211.

“Eu sou muito senhora de lá ir, mas o que ganhar é para mim [...] mas não passou aos atos subseqüentes. Um dos emissários deitou-lhe logo a mão para propor que se apresentassem voluntárias ao serviço, tendo em conta que o que se faz de moto próprio custa em geral menos do que o que tem de fazer-se por obrigação. [...] Os protestos explodiram mal ele acabou de falar, [...], E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens [...] Aqui não há maricas, atreveu-se um homem a protestar, Nem putas, retorquiu a mulher que fizera a pergunta provocadora.”

Essas manifestações conferem um duplo sentido ao ordenamento do discurso (considerando-se o autor enquanto ordenador da efabulação): por um lado, o narrador apresenta as duas focalizações, concedendo um grau de liberdade à posição de suas personagens; por outro lado, retrata o irracionalismo humano no que concerne à disputa entre os sexos. A esse respeito, buscamos na obra *Anarquia Sexual* o estudo da autora em torno do assunto:

“O homem fere a mulher, e a mulher fere o homem. Não é o caso de uma revolta contra indivíduos ou contra sexos, mas apenas uma conclamação pela mudança de todo um sistema. [...] Somos homens e mulheres em segundo lugar. Em primeiro lugar somos seres humanos.”¹²

Nesse sentido, esses são também os valores evocados por Saramago.

2 – Da irracionalidade humana: “o inominável existe, é esse o seu nome”

O papel da mulher amplia-se na proporção das cenas que irão vivenciar: unidas umas às outras, “cada uma com a mão no ombro da seguinte” [p. 174], elas se dirigem à camarata dos maus. Nessa descrição, o toque físico e a ordem com que avançam para enfrentar um destino comum, ressalta a consciência de identidade, caracterizando o que Bakhtin denomina ‘interação de consciências isônomas’. A questão da solidariedade, subjacente ao código lingüístico, representa o valor de maior ocorrência e significação entre o ideário narrativo. No que se refere ao procedimento dos cegos maus, o autor-narrador retoma a temática da animalidade huma-

¹² SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 82-3.

na, demonstrando, através da força verbal, a conduta dos opressores:

“Os cegos relincharam, deram patadas no chão, Vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns. [...] A cega das insônias uivava de desespero, as outras quatro estavam rodeadas de homens [...] que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça” (p. 176).

Se nos reportarmos à primeira página da obra, perceberemos que o universo lá configurado – *os automobilistas como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata* – transpõe-se do espaço da cidade para o espaço do manicômio, aqui representado pela conduta dos cegos opressores.

Ao retornarem para as camaratas, diferenças marcantes assinalam o comportamento das mulheres. Note-se, em especial, a ênfase do narrador em relação ao modo como se tocam durante o percurso:

“Surdas, cegas, caladas, aos tombos, apenas com vontade suficiente para não largarem a mão da que seguia à frente, a mão, não o ombro, como quando tinham vindo” (grifo nosso, p. 178).

O procedimento não só solidifica a solidariedade, como também estreita os laços que as unem; certamente, o andar de mãos dadas é tão mais próximo quanto mais significativo que o gesto anterior. Sabemos ainda, através da mulher do médico, que a cega das insônias morrera depois do aviltamento e o jogo de contraste não deixa dúvidas quanto ao mundo aqui representado pelo autor-narrador. Poderíamos dizer que o pano de fundo é o da irracionalidade humana, mas o autor opta por outra denominação – o inominável:

“Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais” (p. 179).

O sentido dessas enunciações não se constrói apenas do ponto de vista lingüístico. Como quer Bakhtin, O discurso é capaz de matizar a expressão com indícios deste contexto vivencial e deixar ressoar o que não é verbalizado. Assim, a vida se torna expressão através do discurso.¹¹

No episódio seguinte, a abordagem de Saramago volta-se para o tema do assassinato – pleno de significações. Mais uma vez, é a

¹¹ O Romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin, p. 41.

mulher do médico – *a dos olhos que vêem* – que atua como consciência transformadora no rumo da história:

“E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo” (p. 189).

Com a tesoura que escondera entre seus pertences, a mulher do médico se dirige à ala dos malvados. Na expressividade do relato, sangue e sêmen confundem-se à morte do cego opressor:

“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. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jato de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sêmen” (p. 186).

Após o tumulto, o questionamento em torno do nome do assassino resulta no aprimoramento das relações pessoais:

“O médico segurou a mão da mulher, depois perguntou, Ainda há quem esteja aqui a pensar em descobrir quem matou aquele, ou estaremos de acordo em que a mão que o foi degolar era a mão de todos nós, mais exatamente, a mão de cada um de nós. Ninguém respondeu” (p. 179).

Portanto, o pacto velado soma outro valor à consciência de solidariedade: a solidariedade através do silêncio e da proteção.

Pouco depois, o altifalante volta a ditar as instruções do governo; quase ao final do pronunciamento, as luzes se apagam e a voz emudece – sabe-se, mais tarde, que também o porta-voz do governo cegara.

Encerrando essa etapa da narrativa, o autor-narrador relata o incêndio e o abandono do manicômio; ritmo e sentido afiguram-se expressivamente sugestivos: “[...] o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem” (p. 210).

A liberdade repentinamente conferida, pode ser, assim, uma abertura para o mundo – *o portão está aberto de par em par* – mas, ainda cegos, uns terão de tomar conta dos outros. Evidentemente, o homem pode optar entre alienar-se definitivamente na loucura – *os loucos saem* – ou redimir-se através de valores autênticos, emergindo das cinzas como da cegueira.

3 – *O cão das lágrimas: “provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão”* (p. 227)

Se antes tínhamos o estreitamente progressivo das relações entre as personagens, nessa nova trajetória os elos se consumarão. Mas isso não ocorre sem estranhamento: numa primeira instância, os cegos são submetidos a uma readaptação, determinada, essencialmente, pela mudança de espaço:

“Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, [...], não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, [...], no labirinto dementado da cidade” (p. 211).

Da multiplicidade de acontecimentos vivenciados pelas personagens, o confronto com esse novo universo é definitivo e imprescindível no que se refere à sua reaprendizagem como indivíduos: funciona como uma ponte em direção ao (re)conhecimento, pois abandonam o mundo limitado do manicômio, para se aventurarem em um mundo estranho, onde “a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar” (p. 211).

Diante da ameaça de um espaço desconhecido, os actantes “mantêm-se juntos, apertados uns contra os outros, como um rebanho, nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar”. Semelhante, no princípio da narrativa, quando os cegos chegaram ao manicômio foram comparados a um rebanho, porém com outra conotação: “agora ouviam-se ruídos confusos no átrio, eram os cegos, trazidos em rebanho” (p. 72). Percebemos que, agora, ocorre uma *reversão do valor da própria linguagem*, assinalando, igualmente, uma *evolução* na condição moral das personagens.

Essa mudança se dá, assim o cremos, pela interação dialógica, que passa a ser também uma interação da consciência de grupo. Marcados por uma identidade comum, eles não mais pertencem à condição de animalidade do manicômio; são, aqui, um rebanho no sentido de sua condição una: estão unificados e mutuamente assimilados pela identidade comum. No trecho seguinte, o narrador incorpora essa noção ao seu discurso quando enuncia:

“Estão sentados juntinhos, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome” (p. 213).

Mais adiante, a mulher do médico acomoda o grupo em um estabelecimento comercial e sai em busca de alimento. Sua peregrinação – até o retorno para junto dos companheiros – apresenta três momentos distintos. O primeiro, que tem, aparentemente, como objetivo situá-la diante da nova realidade: a mulher do médico interpela um transeunte anônimo, que lhe informa “toda a gente está cega, Toda a gente, a cidade toda, o país, Se alguém ainda vê, não o diz, cala-se” (p. 215).

Embora, superficialmente, a declaração pareça meramente informativa, vislumbramos o sentido implícito à metáfora da cegueira. E ainda que o discurso restrinja o espaço dessa realidade – a cidade toda, o país – o narratário sabe não tratar-se somente de um espaço contextual literário: trata-se de uma cegueira coletiva e universal. Nessa construção, tanto o paralelismo sintático quanto os recursos semânticos sugerem a progressão de sentidos: *Toda a gente – a cidade toda – o país – (o mundo)*.

Complementando essa interpretação, a voz remete à omissão e à acomodação dos que ainda vêem: *Se alguém ainda vê, não o diz, cala-se*. Ainda, não passa despercebido ao leitor que a personagem que fala é uma desconhecida, uma ‘estranha’ em relação à narrativa, da mesma forma como aqueles que ainda vêem mantêm-se em anonimato em relação à realidade social.

O segundo momento constitui-se da colheita de alimentos, encontrados pela mulher do médico no subsolo de um armazém abandonado. É ali que ela fará suas próprias digressões a respeito da realidade. O fato de encontrar-se sozinha e faminta, longe de seu grupo, isolada dos passantes da rua, e, ainda, em um subsolo escuro, torna-a vulnerável, jogando-a em uma semi-consciência:

“Pouco a pouco começou a voltar a si, sentia umas dores surdas no estômago, não que elas fossem novidade, mas neste momento era como se não existisse no seu corpo nenhum outro órgão vivo, lá estariam, mas não queriam dar sinal de si, o coração, sim, o coração ressoava como um tambor imenso, sempre a trabalhar às cegas na escuridão, desde a primeira de todas as trevas, o ventre onde o formaram, até à última, essa onde parará” (p. 222).

O modo de sentir é o da personagem, mas o discurso é o do narrador: ele vê através da personagem, e por isso pode ordenar o

discurso e escolher-lhe as palavras. A relação dialógica narrador-personagem é plena nessa efabulação: o narrador capta o universo emocional da personagem, coexistindo filosoficamente com sua cosmovisão.

Na passagem em destaque, as trevas são as da cegueira existencial do homem, que se debate na escuridão desde a *primeira de todas as trevas* – o ventre materno – até a última – a morte – *essa onde parará*. No entanto, essa caminhada não é vã – existir é tomar consciência de que, mesmo em meio a cegueira há, sempre, a possibilidade do encontro com a luz; para assinalar essa reflexão, é interessante acompanharmos o trecho em que o narrador descreve a colheita de alimentos, que, parece-nos, fundamenta essa concepção:

[...] Passou a outras prateleiras, e na segunda delas o inesperado aconteceu, a mão cega, que não podia ver aonde ia, tocou e fez cair umas pequenas caixas. O ruído que fizeram, ao chocarem contra o solo, quase fez parar o coração da mulher do médico, São fósforos, pensou. Trêmula de excitação, baixou-se, passeou as mãos sobre o chão, encontrou, [...], e o ruído dos pauzinhos quando agitamos a caixa, o deslizar da tampa, a aspereza da lixa exterior, que é onde o fósforo está, o raspar da cabeça do palito, enfim a deflagração da pequena chama, o espaço ao redor, *uma difusa esfera luminosa como um astro através da névoa, meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para a ver, louvada seja a luz*" (p. 223).

Talvez pela experiência de estar só ou então pela sobrecarga de emoções, a mulher do médico saiu à rua com os alimentos, desorientou-se e perdeu-se entre as placas indicativas. Neste último momento dos três que assinalamos, dá-se o que o narrador chamará de trabalho do destino. Exausta, a mulher do médico senta-se em meio à rua e chora. Alguns cães aproximam-se e farejam os sacos, mas se afastam. No entanto, um dentre os cães vem secar-lhe o pranto – o *cão das lágrimas*, conforme passará a denominá-lo o narrador:

"um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. Quando enfim levantou os olhos, mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas, viu que tinha diante de si um grande mapa [...], já devíamos ter aprendido que o destino tem de fazer muitos rodeios para chegar a qualquer parte, só ele sabe o que lhe terá custado trazer aqui este mapa para dizer a esta mulher onde está" (p. 226).

Sobre essa cena vemos projetado outro ponto convergente ao sentido da obra. O cão das lágrimas parece-nos o contraponto das cenas que se passaram no manicômio e, principalmente, das vivenciadas na camarata dos malvados. O narrador tem relatado, ao longo da história, ações que representam e atestam a animalidade humana. Seguidas vezes, na narração, utiliza o recurso linguístico para comparar a postura do homem à ação animal, ressaltando a negatividade dessa postura – basta que recordemos a descrição dos cegos maus, "Os cegos relincharam, deram patadas no chão".

O efeito tecido pelo cão das lágrimas confirma agora essa inversão de valores: ao consolar a personagem, recebendo-lhe as lágrimas e compartilhando do abraço, o cão assume um atributo humano. Ele é, assim, mais humano em sua irracionalidade do que o são os homens em sua racionalidade. Da mesma forma, coerente à essa condição, o cão passa a seguir a mulher do médico, "O cão das lágrimas seguia-os tranquilamente, como se fosse coisa de toda a vida", integrando-se assim ao conjunto das personagens.

4 – Meu Deus, a chuva: talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu (p. 266)

Quando "descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção" (p. 262), até sentirmos, misturando-se ao corpo, "esta sujidade insuportável da alma" (p. 265), a água surge como efeito purificador. Essa é a concepção fundamental que encontramos na última parte de *Ensaio sobre a cegueira*.

Nas passagens que passaremos a analisar, os substantivos *luz*, *água* e *chuva* revestem-se de um sentido de harmonia e purificação. No primeiro trecho, as personagens sentam-se em torno da mesa, e a mulher do médico procede a um ritual. Observemos a criação verbal do autor-narrador, a partir da qual se estabelece uma interação entre os sujeitos da ação e os objetos representados, refletindo o contexto vivencial das personagens:

[...] vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo,

depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos.”

Como numa celebração, os cegos experimentaram ‘a maravilha que é um copo de água’, como se, pouco a pouco, chegassem ao final de sua provação, ‘água’ e ‘luz’ representando o princípio da regeneração:

“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” (p. 264).

Da mesma forma, a chuva apresenta esse poder regenerador. O encontro das personagens femininas sob a chuva traça um compromisso e uma descoberta. Primeiro, põem-se ‘a lavar as roupas ao mesmo tempo que a si próprias’, vivenciando o compromisso do partilhar e da solidariedade:

“Na porta da varanda tinham aparecido a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego, que pressentimentos, que intuições, que vozes interiores as teriam despertado não se sabe [...] Ajudem-me, disse a mulher do médico quando as viu, Como, se não vemos, perguntou a mulher do primeiro cego, Faremos o que pudermos, disse a rapariga dos óculos escuros.”

Depois, não através da palavra, mas pela força dialógica da cena, dá-se uma interação metafísica entre as personagens femininas e o velho da venda preta. Ele não as vê nem dialoga com elas – mas ouve – as três mulheres banhando-se sob a chuva. No desdobramento da representação, o velho da venda preta desenvolve um monólogo interior concebido a partir da ação das três mulheres, através do qual ele redescobre uma vida que julgava perdida.

O recurso, denominado por Bakhtin de ‘monólogo dialogado’, evidencia, na passagem que destacamos, uma bivolocalização: a atuação das personagens femininas em um espaço exterior (a varanda da casa do médico) interagindo no mundo interior do velho da venda preta. Essa inter-relação, por sua vez, provoca na personagem masculina uma reavaliação de sua realidade, através de aspectos que se entrelaçam em um momento comum: a alegria das três mulheres, o ruído da chuva e a voz interior do personagem-observador:

“Ouviu-as entrar, sabia de onde vinham, o que tinham estado a fazer, como haviam estado nuas, e se sabia tanto não era porque de repente lhe tivesse voltado a visão e ido, pé ante pé, como os

outros velhos, espreitar, [...], cego estivera, cego continuava, apenas assomara à porta da cozinha e de lá ouvira o que elas diziam na varanda, os risos, o ruído da chuva e das chapadas de água, respirara o cheiro do sabão, depois voltara para o seu sofá, a pensar que ainda existia vida no mundo, a perguntar se ainda haveria alguma parte dela para si” (p. 268).

Quanto às personagens femininas especificamente, fecha-se o circuito dialógico defendido por Bakhtin. A identidade entre as três mulheres – em cada uma resguardando-se suas particularidades – se consubstancia em um universo ideológico comum: “– vamos, somos a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo” (p. 266).

5 – RESSURGIRÁ: “Então, levada por um impulso irresistível, sem o ter pensado antes, gritou para aqueles cegos e para todos os cegos do mundo, RESSURGIRÁ” (p. 287)

Para Goldmann, ‘amor e morte são, com efeito, dois elementos importantes para caracterizar os personagens romanescos em geral’. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o autor representa a morte de modo multifacetado:

– para o médico e sua mulher, a guerra é uma espécie de morte: “Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra, Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei” (p. 189);

– na perspectiva do autor-narrador, a desesperança e a apatia são a morte em vida: “O rapazinho estrábico foi o primeiro a levantar a cabeça, não pôde fazer mais do que isso, a fraqueza não deixava, os outros tardaram um pouco mais, estavam a sonhar que eram pedras, e ninguém ignora quanto é profundo o sono delas, um simples passeio ao campo o demonstra, ali estão dormindo, meio enterradas, à espera não se sabe de que despertar” (p. 227);

– na focalização da rapariga dos óculos escuros, a cegueira social é sinônimo para a morte: “[...] o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos porque estamos cegos, dá no mesmo”.

De todas essas formas de não-ser do homem, a indiferença e a crueldade são, no texto de Saramago, a causa do vazio existencial, da cegueira coletiva. Quando relata a morte da vizinha do primeiro

¹⁴ A sociologia do romance, p. 102.

andar (única pessoa que permanecera no antigo prédio da rapariga dos óculos escuros), o autor acena com uma possibilidade de reversão da postura existencial do homem. Durante a preparação para o sepultamento da vizinha do primeiro andar, a mulher do médico proferira a palavra que destacamos no sub-título: *ressurgirá*. Pouco depois, segue-se o diálogo entre as personagens:

“O médico perguntou, Por que disseste ressurgirá, para quem falavas, [...]. E para quê essa palavra, Não sei, apareceu-me na cabeça e disse-a. [...] [A mulher do médico] arrancou uma rama da roseira que crescia num canto do quintal e foi plantá-la na base do momento, do lado da cabeça. Ressurgirá, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Ela, não, respondeu a mulher do médico, mais necessidade teriam os que estão vivos de ressurgir de si mesmos, e não o fazem.

“Já estamos meio mortos, disse o médico,
“Ainda estamos meio vivos, respondeu a mulher.”

Apreende-se dessas enunciações, a configuração engendrada pelo autor-narrador, com uma particularidade: o contato do narratário com os sentidos apresentados procede da visão dos protagonistas, que, cada um a seu tempo, apresentam diferentes pontos de vista. Há uma diversidade de focalizações entre o discurso do médico – *Já estamos meio mortos* – que evidencia um plano de negatividades, e o discurso da mulher do médico – *Ainda estamos meio vivos* – que reverte positivamente o discurso anterior.

Pouco depois, o narrador concretiza a crença no renascimento do homem. Um a um, os cegos recuperam a visão:

“[o primeiro cego] abriu os olhos e viu. Viu e gritou, Vejo. [...] abraçou-se à mulher como louco, depois correu para a mulher do médico e abraçou-a também, era a primeira vez que a via, mas sabia quem ela era, e o médico, e a rapariga dos óculos escuros, [...]” (p. 306-307).

A ação do primeiro cego enfatiza o papel ocupado pela mulher do médico, única personagem a quem ele *via pela primeira vez mas sabia quem ela era*. Coube a ela a posição especial de manter a ligação das personagens com o mundo circunstante. Sua missão foi a de assumir “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (p. 241). Responsável por si e pelos outros, a mulher do médico tem a atribuição de interagir no contexto narrativo:

“[...] perdoem-me a preleção moralística, é que vocês não o sabem, [...], o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês

sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, agora ponto final na dissertação, vamos comer.”

despertando também a consciência das demais personagens:

“Ninguém fez perguntas, o médico só disse, Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (p. 262).

No campo da polifonia, as personagens e seus mundos “não são fechados nem surdos uns aos outros mas se cruzam e se entrelaçam multifacetivamente”. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, as interpretações levam-nos a concluir pelo plurilingüismo literário, através do qual a vocalização das personagens configura a polifonia romanesca. Por isso, é também pela voz das personagens – o médico e a mulher do médico – que se deslinda a questão da metáfora da cegueira:

“Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.”

Ao final do romance, o narrador retoma o sentido construído a partir do termo *Ressurgirá*, enunciado pela personagem feminina. O pronunciamento do autor-narrador em sua última articulação sugere a continuidade da trajetória do homem: “A cidade ainda ali estava” [p. 310], tendo como alicerce as inter-relações com os outros entes.

Para isso, a tomada de consciência deve ser o projeto essencial: *Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.*