



# Ensaio sobre Saramago

## *Essay on Saramago*

SERGIO WEIGERT

UFSC – Florianópolis – Santa Catarina – Brasil



**Resumo:** Partindo da obra de José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, constrói-se o “Ensaio sobre Saramago” sob perspectiva filosófica, fundamentada particularmente em Fredric Jameson. A interrupção da quotidianidade, matéria do desenvolvimento do conteúdo, faz aflorar a hipótese da *temporalidade congelada*, suporte da argumentação do teórico. Levanta-se a discussão sobre Modernidade e Pós-Modernidade da obra de Saramago, avançando no recurso da ironia, não como alicerce, mas como teia que tece, envolvendo tecido e artista.

**Palavras-chave:** José Saramago; Literatura portuguesa; Filosofia; Modernidade; Ironia

**Abstract:** Essay on Saramago, based upon *Blindness*, the novel by José Saramago, was built around a philosophical viewpoint that particularly considers the theory of Fredric Jameson. The *frozen temporality*, as a hypothesis, is the main point of the author, who places emphasis on quotidian existence that is suddenly interrupted. Modernity and Postmodernity on Saramago are discussed in order to contemplate irony, not like an axiom, but like a texture that weaves and involves cloth and artist.

**Keywords:** José Saramago; Portuguese literature; Philosophy; Modernity; Irony

Estética e Filosofia possuem territórios entrecruzados e pontos de partida que, não raro, são muito semelhantes. E também, por isto mesmo, vão desembocar, ainda que por caminhos próprios, em teorizações que se cruzam e se sustentam mutuamente. Digo isto como se fosse um preâmbulo deste texto. Imagino facilitar seu desenvolvimento, construindo-o a partir de um ponto de vista em que a Estética não nega sua larga fronteira com a Filosofia e, ao mesmo tempo, reivindica um território e uma história próprios, em que, não necessariamente, as determinações genéricas da Filosofia estão chamadas a todo o instante. Seja como for, ambas as formas de conhecimento, Filosofia e Estética, guardam autonomia entre si. Daí porque suas reflexões, ao se entrecruzarem, trazem, de forma exclusiva, uma assinatura própria, singular, inequívoca.

Sem pretender levar muito adiante essa digressão inicial, vou começar a abordagem da literatura de Saramago, de um lugar onde Estética e Filosofia se cruzam. Existe um axioma – que, a estas alturas, já se tornou quase proverbial – de que a realização artística, seja na música, na arquitetura ou em qualquer outro de seus territórios, implica uma paralisação, ou para dizê-lo de outra maneira, implica uma suspensão da quotidianidade, isto é, da vida de todo o dia. Esta vida de

todo o dia, com sua espontaneidade e sua regularidade, entretanto, só pode começar a ser construída e, ao mesmo tempo, assumir este aspecto de prisão sem grades, – que é a metáfora peculiar à quotidianidade –, na sequência de uma realidade tão conhecida que, para percorrê-la, só necessitamos de colocar em funcionamento uma parte dos nossos sentidos e, mesmo assim, não de maneira integral.

Daí, a espontaneidade e, ao mesmo tempo, o automatismo que caracteriza o quotidiano. Daí, dizer que o mundo do quotidiano é possibilitado através de rigoroso conhecimento da realidade e, portanto, de exercício da liberdade, circunscritos, bem entendido, a determinados parâmetros e limites.

A arte, no entanto, como permanente criação, cuja medula é a própria criação e recriação da liberdade em sua infinitude, ponto em que nada se pode julgar exaustivamente exercido ou conhecido, teria o condão de suspender a quotidianidade.

Esta ideia nos vem desde Sócrates com Platão, na Grécia clássica, e atravessa vários pensadores modernos como Kant ou Sartre, por exemplo. Minhas referências apoiam-se em Agnes Heller (HELLER e FEHER, 1989-HELLER, 1985), Karel Kosik (KOSIK, 1969), Fredric Jameson (JAMESON, 1985), e fundamentalmente em Lukács (LUKÁCS, 1966), dedicado que está, nos

primeiros capítulos de sua *Estética*, a tratar de maneira muito particular o tema.

De qualquer modo, seguindo Jameson por um momento, vou dizer que existe um laço que amarra pensadores como Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Sartre, Lukács, entre si e que, no meu entendimento, vai amarrá-los também a José Saramago. Este laço – à falta de uma denominação mais apropriada, e seguindo o exemplo de Iumna Maria Simon e Ismail Xavier, que prefaciaram, no Brasil, o livro de Jameson, *Marxismo e forma* –, vou denominar de “postura crítica radical” diante do “estado de coisas”.

Este “estado de coisas”, como é evidente, não se refere apenas a questões artísticas ou culturais, mas vai abarcar também todas as outras determinações, sejam elas imediatamente políticas ou não, que podem ter, como aliás têm, incidências díspares sobre a sociedade. Essa “postura crítica radical”, como acabamos de falar, talvez possa enviar-nos de volta às antigas lições de dialética em Hegel, e repetir, que “a valorização dos traços aparentes que expressam o negativo desdobra-se numa recuperação axiológica da utopia” (JAMESON, 1985a: xii). A negatividade, pois, torna-se condição para descortinar (fabricar) outra realidade, a ser vista (construída) pela *práxis* do homem.

A utopia constitui-se como o lugar de resistência do negativo e, a partir daí, reivindica possibilidades de ocupar um lugar nas trincheiras e ter voz nas literaturas e nas canções. Essas realidades, que se desaguam diante de nós, e que só receberão um gesto definidor, quando tocadas pela mão do homem, necessitam ainda de um último gesto, também em negativo, porque a negação do presente é o fundamento da hermenêutica.

Diante desses elementos, é possível originarem-se as interpretações das diversas obras, tanto artísticas quanto mais propriamente analíticas. Elas que merecerão, ao final, as diversas operações de resgate capazes de definir um lugar para o saber e, ao mesmo tempo, dar-nos uma visão de totalidade, a respeito dos autores, sejam eles artistas, como Saramago, ou estudiosos, como Benjamin, Adorno ou Lukács.

Na crítica à dominação, recuperar a utopia é então indispensável, pois além de lugar de resistência, ela passa a ter um sentido estratégico que sinaliza o caminho. Jameson também nos diz que é verdadeiramente decisivo para a crítica, analisar uma obra como se ela, a obra, possuísse uma “intencionalidade” que a envolve e a determina de maneira integral. Essa “intencionalidade” pode ou não estar declarada em toda a sua explicitude, o que não impede o crítico de percebê-la, e de tomá-la como fio condutor de seu estudo. Assim, a *Estética* de Lukács pode ser encarada como “ilustração da mesma estratégia básica que focaliza a atenção do leitor sobre a

diferenciação inicial da própria arte, na medida em que esta se separa do ritual e da religião e gradativamente se estabelece primeiro como um corpo especializado de técnicas autônomas e finalmente como um negócio ou antinegócio na época moderna. O efeito ideológico de tal enfoque, acima e além dos fatos antropológicos dos quais se ocupa no nível literal, é o de reordenar nossa percepção do presente histórico, reestruturar nossa visão da sociedade moderna de modo tal, que sejamos capazes de distinguir o contorno de uma prática coletiva mais antiga, por detrás do individualismo do presente literário e artístico. A noção de evolução histórica é, assim, essencialmente uma “forma” ou pretexto para uma nova politização de nosso pensamento, o que nos possibilita entender que renovação e regeneração sociais futuras são possíveis, permitindo-nos vislumbrar a arte socialmente funcional do passado.” (JAMESON, 1985a, p. 6).

Contudo Jameson é atualmente cético quanto a uma reestruturação cultural desse calibre. Entre outras razões, porque a própria continuidade entre o presente, o passado histórico e pré-histórico, da qual demonstração dependia, parece ter sido definitivamente rompida pelas sofisticadas do capitalismo em sua era pós-industrial. Porém considera importante não esquecer a ideia de recapturação da história de onde se extrai a ideia de futuro e o desassossegado sentido da utopia, questão que, segundo ele, esteve posta tanto para nossos ancestrais, como estará também à espera de nossas descendências.

E é a ideia da relação entre quotidianidade e estética, que pode ser fecunda, quando pretendemos um estudo, ainda que superficial e introdutório, da obra de Saramago.

Se pensarmos em *Ensaio sobre a Cegueira* (SARAMAGO, 2002), em que – sabe-se por artes de qual demônio – os habitantes de uma determinada cidade tornam-se cegos, obviamente, estamos diante de uma interrupção da quotidianidade. Afinal, todas as evidências visuais que servem, no imediato, para organizarmos nossa relação e, portanto, nossa vida com o mundo em torno, desapareceram. Assim em um minuto podíamos, por exemplo, apreciar o perfume e, ao mesmo tempo, o divertido e variegado colorido das flores, e em outro restar-nos o perfume e a memória daquele colorido refulgindo, talvez, contra a luz sem nome da escuridão.

De que maneira num mundo enceguecido, os homens deste mundo viverão privados de luz, ou melhor, de energia, que a luz é só a expressão mais corriqueira? E privação de luz significa privação de quase tudo. Implica, como já irão vendo os habitantes deste mundo saramagueano, no escasseamento da comida, que será paulatino para uns e rápido e brutal para outros, até, como é certo, o abrupto fim da televisão.

A partir daí, a tomada de consciência dessa realidade vai ganhando forma, cada personagem parecendo

constituir-se mescla da escuridão, que atualmente se impõe, com a substantiva e luminosa memória da existência anterior. Seja como for, não há tempo para devaneios reflexivos. As autoridades, à medida que a cegueira torna-se um fenômeno coletivo, tratam de enfrentar o problema como podem. São selecionados determinados locais para que lá se realize a segregação dos cegos, logo transportados pelas forças públicas. E é num desses locais, o manicômio do Estado, que se desenrolará a maior parte da história de Saramago.

Paralelamente a estas disposições das autoridades, o que vemos aflorar é uma realidade que, aliás, não é negra, como diz a metáfora tradicional. Em Saramago, a cegueira é cor de leite e é, ao mesmo tempo, brilhante. Envolve as personagens de forma completa. Mas, brilhante ou não, a realidade não está diminuída na sua capacidade de abrigar velhas e também renovadas tragédias. As carências alimentares e sexuais, por exemplo, estão lá, para ficarmos apenas nas mais prementes, neste mundo de homens que enxergam o sol. Entretanto como fazer para buscar alimento, se até a localização da geladeira de nossa casa envolvida por este mundo cor de leite tornou-se duvidosa ou, para dizer francamente, até a localização de nossa casa tornou-se duvidosa? E se temos dúvidas a propósito de artefatos domésticos, como a geladeira e a casa, o que dizer de armazéns e mercados? Se, por acaso, tivéssemos certeza da localização dos armazéns, como é mesmo que procederíamos para chegar até eles? Quantos passos seriam necessários até que pudéssemos topar com um pernil de porco ou uma penca de bananas?

Mas continuemos nossa história como se, de alguma maneira, tivéssemos encontrado o pernil, as bananas e saciado as necessidades mais urgentes. Poderíamos agora tratar de outras questões que não teriam tanta premência e urgência? Não é assim que os acontecimentos se desenvolvem, naquilo que se convencionou entender como a vida normal? Pode até ser, todavia não é, quando somos uma das duzentas pessoas acometidas pela cegueira e recolhidas ao, felizmente desocupado, manicômio público.

O primeiro caso de cegueira ocorreu a um indivíduo, tão desconhecido quanto anônimo em um semáforo qualquer de uma cidade qualquer. Ele simplesmente esperava, como qualquer mortal, que a luz passasse ao verde para que pudesse avançar seu automóvel. Não chegou a fazê-lo, porque a expectativa da luz verde foi substituída por essa realidade opaca e de cor leitosa, que já conhecemos, como se o homem tivesse sido mergulhado em litros e litros de leite que o impediam, como é óbvio, de continuar a enxergar o mundo como até então havia sido seu hábito. O movimento seguinte de nosso primeiro cego, como iremos denominá-lo de ora em diante, foi tratar de sair do carro e noticiar em voz alta a cegueira subitamente

sobrevinda à pequena multidão que, curiosa, o rodeava, supondo ter ocorrido defeito mecânico no automóvel, desarranjo tão corriqueiro no trânsito. Diante da atônita exclamação “estou cego” e dos gestos que deixavam claro que não mais via a paisagem que até minutos anteriores lhe era familiar, um dos circundantes, – que mais tarde iria aproveitar-se da cegueira para roubar-lhe o carro –, dispôs-se a conduzi-lo ao lar. O contágio da cegueira começou a operar-se não apenas porque o desventurado ladrão do carro do cego do semáforo também ficou cego – felizmente tendo antes conseguido estacionar convenientemente o automóvel e com isto prevenindo sério acidente. O contágio da cegueira continua a operar-se, porque todos na clínica, a que o cego do semáforo fora conduzido pela sua angustiada e pressurosa esposa, ficaram cegos, a começar pelo médico, passando pelos funcionários e chegando até aos pacientes que ocupavam, com a resignação que lhes é peculiar, a sala de espera.

De todos esses eventos somos informados, porque as próprias autoridades competentes também já haviam tomado conhecimento do fenômeno à medida que ele se reproduzia, desta maneira multiplicada que acabamos de relatar. E, divididas entre várias opções, que incluíam desde instalações militares tornadas vagas por causa da reformulação do exército, até um hipermercado em processo de falência, as autoridades terminaram por escolher, como já sabemos, um manicômio, onde aqueles portadores de uma “cegueira branca”, como alguém, num inesperado laivo poético, definiu o mal, poderiam ser alojados.

Alojamento, contudo, é um termo um tanto ou quanto inapropriado para referir o local, e mais inapropriado ainda, como já veremos, para definir o que nele ocorria. Os leitos vagos de um dormitório foram ocupados por aqueles que chegaram na leva inicial: o doutor da clínica de oftalmologia e sua mulher, o primeiro cego, assim como vários dos pacientes da clínica: uma moça de óculos escuros, bem jovem e bem parecida; um velho com uma venda preta sobre um dos olhos; um rapazinho que chamava constantemente pela mãe, por quem a moça de óculos escuros tomou-se de compaixão e (não para fazer-se de substituta da mãe, que ela não se prestava a ações dessa natureza) chamou permanentemente a seus cuidados, quase até ao fim de nossa história. Esses são os cegos que, se quisermos dar-nos por satisfeitos, foram conduzidos a um dormitório comum do manicômio. Desenvolveram-se relações que, na maior parte das vezes, foram de camaradagem e apoio; e em outras, (como foi o caso da rapariga de óculos escuros e do velho de venda sobre o olho) caminharão, como efetivamente caminharam, alguns passos além disto.

Entretanto este quadro relativamente ameno, que acabamos de pintar a respeito dos primeiros internados,

não pôde ser mantido, à medida que as internações prosseguiram e escassearam leitos e dormitórios. Além do que, ninguém soube mais o que fazer para manter um mínimo de ordem ou, para falar corretamente, um mínimo de higiene, já que vida saudável, nestas condições, passava a ser um sonho sonhado em outra dimensão da existência. Mesmo que fosse em outra situação, e que todos os internados obtivessem olhos para ver, a higiene iria cobrar seu preço: a insuficiência de água, das casas de banho, de papel higiênico, de toalhas ou de outros panos, quaisquer que fossem, impossibilitava uma higiene que, minimamente, pudesse ser alcunhada de “remediada”, querendo significar com isto aquela tão economizada, que deveria servir unicamente em doses de remédio.

Nesse caso, em que ninguém dispõe de visão, e muito menos dos acessórios de higiene, como acabamos de narrar, o cenário, num muito curto espaço de tempo, tornou-se apocalíptico. As necessidades humanas não têm hora para se manifestar, e só podem ser contidas até a um ponto, a partir do qual, sabemos todos, exigem desaguamento. E premidas por estas forças da natureza, sobre as quais não há controle, talvez, nem mesmo divino, tais necessidades foram se descomprimindo, num primeiro momento, de maneira educada, procurando sítios em que a memória lembrava ainda terem sido mencionados como os preferenciais para tais urgências. Pouco mais tarde, violadas as cláusulas de proibição e desatendidas as da boa educação, as necessidades foram preenchendo salas e corredores, com o despudor que a cegueira autorizava além das casas de banho, até ao ponto de o último lugar possível de resguardo passar a ser a própria cama do internado, com a condição de que os pés do ocupante não tocassem o assoalho.

No entanto não é porque os cegos se encontram protegidos entre os muros do manicômio, como gostam de insistir as autoridades, que os riscos deixam de existir. Ao contrário, o que parece que vai aos poucos se consolidando é uma espécie de amálgama entre aquelas dimensões mais embrutecedoras e mais levianas que a vida possui. O embrutecimento está presente na própria quotidianização da vida dentro do manicômio. E a leviandade é a característica própria com que altas e baixas autoridades tratam o problema, seja no manicômio, seja em qualquer outro lugar. E o tempo todo, Saramago não nos deixará esquecer esse estado de tensão que alicerça o romance e percorre todos os seus caminhos.

Esta tensão estará presente até mesmo se tomarmos as raras cenas de amor que aconteceram. Uma delas foi presenciada pela mulher do médico que, por algum inexplicável motivo, não perdera a visão. São quase atos de demência e desaforo que se realizam nos corredores atulhados de outros cegos que ora dormem ora espreitam, incansáveis, a noite incansável dos seus olhos.

Os parceiros sufocavam-se mutuamente os gemidos de urgência, ao mesmo tempo que buscavam encontrar um espaço entre os monturos de excrementos e o fétido da urina e de suor que se plasmam de maneira indescartável no assoalho e nas paredes. Este é o sétimo-céu desenhado por Saramago, para abrigar as personalidades amantes de seus cegos, que se buscam quase mudos e sem gestos para um frenesi, também quase sem beijos, que se desata, breve, entre um dormitório e um corredor.

E em outro momento, lá estamos nós de novo mergulhados nesse quotidiano de tensão. A maioria dos cegos, que habitava todos os dormitórios, passou a ser extorquida, com a exigência de pagamento pela alimentação, por um grupo reduzido de cegos que ocupou inteiramente um dormitório só para si. Dispondo de um revólver, utilizado como ameaça, esse grupo de cegos além de pagamento pela alimentação, inicia a exigir a utilização sexual das mulheres. Sem a cedência das mulheres, cessaria a distribuição de alimentos.

E assim, todo o episódio encaminha-se para uma verdadeira crise moral e ética. Desde aqueles que não concordaram com a participação da [sua] mulher em tal negociata, como foi o caso do primeiro cego, indo aos que consideraram, como é o caso do médico, que não existiam saídas e resignaram-se pragmaticamente à situação. Torna-se de extrema dificuldade abordar questões de cunho abstrato e filosófico como a moral e a ética, mediante questões pragmáticas. Como poderemos ver em um debate, aparentemente sem fim, travado entre o primeiro cego e o médico. O primeiro cego dizia que sua mulher não participaria de um negócio desses, enquanto o médico, resignadamente, argumentava que não havia saídas. Mesmo a rapariga dos óculos escuros já havia interferido, quando a mulher do primeiro cego resolveu falar, “e ela disse sem que a voz lhe tremesse, Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem” (SARAMAGO, 2002, p. 180). E disse ao primeiro cego que ele não comesse dos alimentos trazidos, se sua intenção era, em nome da moral, poupá-la da desmoralização a que ela seria submetida, servindo aos apetites sexuais dos malvados (como o grupo de cegos que os extorquia passou a ser designado).

Como se vê, mais do que as determinações masculinas, o que vai resolver o assunto é a vontade das mulheres: elas dizem que irão aceitar as exigências dos malvados e se submeterão sexualmente a eles. Com a aurora do dia seguinte, elas retornam numa fila incerta em que uma se prende à outra pela mão. Além de todas as sevícias, aparentes ou não, carregam o corpo da cega das insônias que não havia suportado atravessar a noite de prazeres com os malvados e sucumbira. As mulheres dedicam-se, então, – utilizando os últimos pingos d’água de uma torneira, que a mulher do médico fora buscar

em sacos de plástico, já que nem baldes ou painéis encontrara – a lavar lentamente e com todo o esmero o corpo da cega das insônias, como se este gesto delas todas pudesse resguardar o último resto de dignidade que lhes interessava preservar.

Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insônias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria. (SARAMAGO, 2002, p. 181)

Saramago, em todo o *Ensaio*, – desde o início da cegueira, passando mais tarde pelo manicômio e finalizando em uma cidade que recobra a visão, mas parece continuar a carregar, no alforje, a paisagem quebradiça do tempo em que não via, – está longe de falar, em possibilidades abertas aos seres humanos. O que se intui é que a lama que conduz à abjeção não deixará de ser pisada, e ao mesmo tempo não deixará de inventar e reinventar novos e novos paus. Não existe, na obra, nenhuma luminosa emancipação a ser alardeada seja a quem for. Trata-se, antes, de outro tema, confinado às paredes de um hospício e à obscura alma do homem, com um fundamento, como já vimos, por si só, hesitante. Afinal, bem pesadas e bem medidas as coisas, “não sabemos nem onde pôr os pés”, é o que se julga dizerem os cegos a si mesmos e, porventura, ao restante da espécie humana. Portanto onde buscar territórios que sejam sólidos para apoiar nossa sustentação? E, assim, vamos, e os cegos conosco, tentando arriscar os primeiros passos de uma vida que nos impeça de tropeçar no primeiro buraco, porque a partir daí já não sabemos mais.

Em Saramago, o apocalipse é gêmeo da barbárie e coabita com ela. E não é preciso dizer que um incesto dessa natureza não deixa alimentar perspectivas. Deve bastar-nos, portanto, os rabiscos de situações em que encontramos, talvez, possibilidades entrecortadas do homem.

Vejam o momento, do qual falamos várias linhas acima, em que as mulheres estão reunidas a propósito da lavagem do corpo da cega das insônias, e realizam este ato quase como um ritual. Não proferem nenhuma palavra nem trocam gestos, que poderiam ser de algum solidário apego entre si e a cega. O simples fato de se reunirem em torno de sua cega a fim de lavá-la para um funeral que não acontecerá fala por si.

E, talvez, agora seja o momento de nos colocarmos as perguntas que tradicionalmente ficam para o final: Saramago é um artista que vamos considerar ainda dentro da Modernidade ou já se passou, de armas e bagagens, para a Pós-Modernidade?

No meu entendimento Saramago é um artista que se encontra em trânsito da Modernidade para a Pós-Modernidade. Esse trânsito, contudo, não tem a ver com o fato de estarmos deixando o século XX e passando para o XXI. Relaciona-se, isto sim, com elementos de força, com determinações que são definidoras da obra literária.

Podemos dizer que a Modernidade se caracterizou por ser o período que alimentou e alimentou-se do transcurso das épocas, em que a História desfrutou de um prestígio ímpar, contaminando, com seus bons e maus eflúvios, quase tudo em volta: desde a Filosofia – é só pensar em Hegel ou Marx – até às ciências consideradas exatas. E a Pós-Modernidade, o mais justo não é pensá-la inteiramente a partir de uma vocação que se contraponha à Modernidade. Ou ainda menos julgá-la como resultado da vontade de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos que supôs um novo ciclo artístico e histórico com estas e não aquelas características e, a partir daí começou sua implementação, o que quer que signifique essa implementação. Seria mais justo imaginar a Pós-Modernidade como um movimento ideológico que abarcaria as artes, cujo surgimento não foi sistemático e nem simultâneo no espaço e no tempo, o que significa que sua pia batismal pode estar em lugares tão distantes como os Estados Unidos e a Austrália.

Esta ideologia hoje recebe o nome de Pós-Modernidade. E, como todos a conhecemos, optou, no que diz respeito à sua vida temporal, por congelar-se no presente, recusando o retrato de sucessão de épocas caracterizadas como a Modernidade.

E meu plano, nesse momento, é afirmar que José Saramago também se encontra na Pós-Modernidade. Para tanto, vou seguir a inspiração de Fredric Jameson, em um texto publicado no Brasil sob o título de *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo* (JAMESON, 1985b), em que ele aborda o tema da esquizofrenia.

O que importa não são as várias formas e aspectos que a doença possa assumir. Importa, antes, a forma como a esquizofrenia relaciona-se com a linguagem, abolindo, por efeito da doença, o aspecto de temporalidade que se manifesta através dessa mesma linguagem. Diz Jameson:

porque a linguagem possui um passado e um futuro porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência vivida e concreta do tempo. (JAMESON, 1985b, p. 22)

Sob a esquizofrenia, essa articulação da linguagem resta desconhecida, sendo negada a experiência de continuidade temporal e condenando-se o indivíduo

a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte. (JAMESON, 1985b, p. 22).

Desse modo, sob o efeito da esquizofrenia, configura-se uma impossibilidade de perceber e de articular o movimento da linguagem e, assim, o próprio movimento do tempo. Daí romperem-se os laços com outras dimensões temporais, e passar-se a viver um presente perpétuo. É verdade que a cegueira não possui a mesma configuração da esquizofrenia. Nessa, o mal manifesta-se como ruptura das continuidades temporais, a experiência do presente tornando-se vívida e material, contendo uma sobrecarga afetiva. Entretanto mesmo que os efeitos patológicos não sejam, como não são, aqueles próprios da esquizofrenia, em que a ocorrência subitânea da cegueira, substituindo o mundo em torno, (uma paisagem familiar e que não encerrava surpresas), por uma névoa leitosa, através da qual não se enxerga mais nada, o resultado disto tudo termina constituindo pontos de contacto entre a cegueira e a esquizofrenia. E pode-se dizer que a cegueira traz também consigo a possibilidade de mergulhar os recém-cegos em uma experiência que, justo como na esquizofrenia, se constitui em uma intensa sobrecarga afetiva, embora, é claro, em muito menor grau do que com a esquizofrenia.

Pensando que a esquizofrenia, que Jameson descreveu, tem, de alguma forma, a capacidade de viver em um *presente congelado*, talvez seja possível dizer que o *Ensaio* de Saramago constrói uma situação em que o presente também está congelado. Certamente não da mesma maneira que Joyce fez em *Ulisses*, em que toda a trama transcorre em um dia. Porém, de qualquer maneira, as referências visuais desapareceram e isto implica que os nomes, ou melhor, os cognomes das personagens, passem a ser aqueles que lhes são atribuídos nas próprias circunstâncias da cegueira. Ao mesmo tempo desaparecem as referências geográficas e os cegos deixam de saber onde estão. E ainda mais importante: as estratégias de que se valem para saber onde estão. E o que é principal: o que fazer para saber onde estão. Nesse desaparecimento incluem-se referências básicas, como casa de banho e outras instâncias, quiçá menos urgentes e necessárias, mas que constituem a vida de todo o dia dos indivíduos.

Como se observa, o romance de Saramago transcorre no mundo mesmo da Pós-Modernidade, em que o presente se congela a partir da cegueira das personagens e começa a funcionar com os códigos próprios a esse mundo. Ferenc Fehér, no ensaio, “La condicion de la postmodernidad” (FEHÉR, 1989, p. 10), do livro que divide com Agnes Heller, vai referir o fato de a Pós-Modernidade ser uma

“situação de ‘estar depois’, (o caso de quem encontrou um lugar depois de a época ter passado), podendo gerar a histeria. De modo semelhante, age o *horror vacui* sobre os exploradores do espaço, na constatação de que os horizontes conhecidos se perderam de vista” (FEHÉR, 1989, p. 10). E é, quem sabe, por causa dessa demasiada instabilidade – própria dos mundos de fronteira, a instabilidade, no limite, coloca em risco até nossa mesa da escrita – que muito daquilo que se configurou como traço artístico de uma época pôde migrar para outra. E é em função dessa instabilidade –, que parece ainda procurar território para semear-se com todas as mãos e, por isto, aventurar-se em múltiplos estilos –, que vamos encontrar, em Saramago, dimensões que se podem definir como pós-modernas. Serve de exemplo, o presente congelado. Encontraremos, também, estruturas ficcionais próprias à Modernidade.

Talvez seja mais próprio afirmar que aquilo que parece ocorrer é, na verdade, uma simbiose, em que os novos estilos e os novos modelos artísticos vão-se gerando não tanto da cissiparidade das duas épocas artísticas, e sim daquilo que se intermedia entre elas. O fato é que a Pós-Modernidade não vai nascer pronta como a *Vênus de Boticelli*, mas vai carregar muitas das heranças que lhe serão deixadas pela Modernidade. O processo foi semelhante quando tratamos de outros períodos estéticos, e sempre o que definiu a mudança de uma época parece ter sido uma espécie de casamento entre as questões que sensibilizavam a sociedade e, ao mesmo tempo, aquelas que ocorriam mais puramente no nível dos processos estético-artísticos.

Entretanto Saramago, depois de ter rompido as referências visuais e temporais das personagens, adentra em um território liberado de todos os entraves que não sejam estéticos. Portanto, se é ou não é pós-moderno o mundo em que ele se envolve, e que o envolve, este parece ser um problema que diz respeito mais propriamente ao calendário. A trama de seu *Ensaio* e de suas personagens vamos poder vivê-la integralmente, seja ela moderna ou pós-moderna. No romance, mais importante do que saber em qual época artística pode-se classificar a obra, o que cabe perceber é que o mundo estético, construído à feição de Saramago, está lá e se desenvolve fazendo pouco caso da fronteira artística em que ele se encontra. E nós também.

Um item que, propositadamente, ficou para o final é a reflexão sobre o papel desempenhado pela ironia. Em Saramago, o leitor está de certa forma exposto à ironia. É um olhar irônico o que atravessa o romance. A ironia está subjacente às situações mais promissoras e àquelas mais depressivas. Parece que a constituição da obra artística como determinação irônica, na literatura ou nas artes plásticas, é fato

admitido sobre o qual não há muito a teorizar. E com Saramago também é assim. Entretanto, em o *Ensaio*, esse fenômeno vai ocorrer de maneira dupla: primeiro, porque toda obra de arte é uma construção irônica; segundo, porque o *Ensaio* depende, em todas as suas linhas, da construção artística realizada pelo escritor. E nem poderia ser diferente, a começar pela metáfora do título, ao qual se soma o distanciamento. Esse, como elemento essencial da ironia, o *estar-fora-da-ação-e-dos-sentimentos-produzidos-por-esta-ação*, está lá o tempo inteiro. E o leitor vai acompanhá-lo, com um pé dentro e outro fora do texto.

A ironia está presente em Saramago não como se compusesse os alicerces que sustentam o romance. O mais acertado seria pensar a ironia como se fosse uma teia a envolver a obra inteira. E é a partir desta ideia, e não da de uma eventual sufocação – mesmo porque a ironia não se presta a agir como sufocamento –, que se deve pensá-la em Saramago. Desse modo pode-se compreendê-la, a ela, ironia, e a ele, escritor, ambos como elementos dispostos à realização completa da obra. Que, aliás, é o que acontece.

## Referências

- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc. *Políticas de la post-modernidad*. Trad. Montserrat Gurguí. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma* (teorias dialéticas da literatura no século XX). Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985a.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, 1985b.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Librairie Felix Alcam, 1936. 149 p.
- KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toribio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Trad. Manuel Sacristan. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1966.

Recebido: 28 de janeiro de 2013  
 Aprovado: 13 de março de 2013  
 Email: beatriz.weigert@gmail.com