

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA E LÍNGUA PORTUGUESA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA E LÍNGUA
PORTUGUESA

LEITURA E IMAGENS NO ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

ELIZABETH DEL NERO SOBRINHA LUFT

Orientador: Prof. Dr. Antônio Suárez Abreu

UNESP – ARAQUARA
2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA E LÍNGUA PORTUGUESA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA E LÍNGUA
PORTUGUESA

LEITURA E IMAGENS NO ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

ELIZABETH DEL NERO SOBRINHA LUFT

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística e Língua Portuguesa, do Departamento de Lingüística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Suárez Abreu

UNESP – ARAQUARA
2008

Prof. Dr. Antônio Suárez Abreu

Profa. Dra. Lucília Maria Sousa Romão

Profa. Dra. Sônia Breitenwieser Alves dos Santos Castino

Profa. Dra. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Profa. Dra. Beatriz Quirino Arruda

Para o Vinícius e Catarina

AGRADECIMENTOS

Ao professor e amigo Dr. Antônio Suárez Abreu, pela atenção, orientação e exemplo de atitude e sabedoria. Conhecer e estudar Linguística Cognitiva foi orientação dele e, anteriormente ao ingresso no programa de Doutorado na Unesp/Araraquara, sua influência já era refletida nas produções de artigos, encartes pedagógicos para a editora DCL – Difusão Cultural do Livro e participações em congressos. A pesquisa apresentada é resultado, principalmente, das conversas e leituras sugeridas.

À Rose Barbosa Suárez Abreu, pela amizade e companheirismo, a cada etapa da pesquisa.

À Sônia Breitenwieser Alves dos Santos Castino, pelas diversas leituras dos capítulos, pelos comentários e sugestões. Foi a principal interlocutora e incentivadora da continuidade da pesquisa e da participação em congressos, palestras e eventos acadêmicos, situações nas quais o debate transformava um pouco mais as idéias e o que já estava redigido. Foi presença constante, professora participante da banca de qualificação e da banca de defesa.

Uma outra voz também teve participação decisiva nos rumos da pesquisa e foi a da professora Maria do Rosário Santos Gregolin. Sua participação na banca de qualificação e, meses depois, também na defesa da tese, reorientou algumas das discussões em reuniões de orientação. E, na defesa, como não poderia deixar de ser, mais uma vez, contribuiu com a rediscussão do tema intertextualidade, notações seguidas e que, com certeza, serão frutos de nova pesquisa.

Todas as disciplinas cursadas durante o período de doutoramento foram importantes, seja por estarem diretamente relacionadas ao projeto seja pela oportunidade de refletir e estudar outros paradigmas. Em *Tópicos da Teoria da Enunciação*, disciplina ministrada pela professora Dra. Norma Discini, na Universidade de São Paulo, Departamento de Letras, em 2005, incentivou a discussão dos intertextos presentes no *Ensaio* e a apresentação de uma monografia ao final do semestre que contribuiu para o respectivo tópico apresentado nesta tese.

Durante o período de um ano, fui professora pesquisadora pela Universidade Anhembi Morumbi e a monografia *“A metáfora e a progressão narrativa no Ensaio sobre a cegueira”* foi apresentada em seminário na própria Universidade e ensejou a participação no VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, em 2005, realizado em Santiago de Compostela, Espanha.

Aos meus filhos, Vinícius e Catarina, pelo estímulo e alegria em todos os dias.

À minha mãe, pelo apoio incondicional e delicadeza de espírito. Às minhas irmãs, Ágatha, Eliane e Karina, ao José, Vagner e à pequena Rafaela, o apoio familiar e imprescindível para concluir esta etapa.

Ao Edmundo Washington Lobassi, pelo companheirismo e docilidade.

Muitas pessoas foram importantes e, cada uma, a seu tempo e vínculo. Foram os colegas da Universidade, os amigos e amigas com os quais conversava sobre a pesquisa, Nataniel Airton Luft, colaborando em tudo que fosse possível para que eu tivesse a necessária tranqüilidade para estudar, escrever e me ausentar, quando participava de congressos e seminários, além das aulas regulares.

Marisa Leonetti Fleury, amiga e grande incentivadora.

Para a finalização da pesquisa e últimas reflexões antes da redação que ora é apresentada, muitas tentativas de entrevistas ainda foram necessárias, além de todos os estudantes participantes. Entre estes últimos, a leitura atenta e respostas comprometidas nos ajudaram a ter o referencial necessário para as análises. Foi um trabalho de ajuda inestimável e sem o qual não poderíamos ter chegado às considerações finais. Além dos textos dos críticos, já veiculados em páginas eletrônicas, revistas acadêmicas ou jornais impressos, ainda foi preciso que respondessem às mesmas questões respondidas pelos estudantes, a fim de que tivéssemos um padrão de retorno. A Profa. Dra. Lucília contribuiu com a entrevista concedida, respondendo às questões e, sempre atenciosa e extremamente comprometida, fez parte da banca examinadora, comentando, apontando e questionando a pesquisa, mais uma vez, marcando sua presença positiva e de estímulo. Alguns aspectos e sugestões valiosíssimas, pela pertinência e espírito inventivo, foram sugeridas em dois momentos pela Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin. Durante a qualificação, foi responsável por sugestões que nos fizeram repensar os rumos da pesquisa e, mais uma vez, agora na defesa da tese, sugeriu algumas outras vertentes de análise que serão certamente aproveitadas em pesquisas futuras. O jornalista e sociólogo Marcelo Coelho permitiu o uso de sua crítica para a pesquisa, além de também se entrevistado, o que foi de grande valia, pois suas observações e ponto de vista abriram perspectivas para que identificássemos alguns traços importantes na categorização interpretativa. Meu obrigado também à Profa. Dra. Beatriz Arruda por sua participação na banca examinadora da tese e por seus comentários e observações pertinentes. O Prof. Dr. André Bueno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro enviou-nos o ensaio *O inominável existe*, em que se pergunta justamente como ler *Ensaio sobre a cegueira*, trabalho também incluído no *corpus* de análise.

*“Essa sensação de infinitude
é um consolo para as rupturas”*
Fernando Henrique Cardoso

RESUMO

O objetivo deste trabalho é comparar a construção dos sentidos atribuídos por críticos e leitores comuns ao livro *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, sob a perspectiva da Lingüística Cognitiva associada ao contexto, em algumas de suas manifestações, com a fundamentação teórica proporcionada por Gilles Fauconnier (1997, 2002), Mark Turner (1987, 1996), Koch (2002(a) e 2002(b), 2001) e Marcuschi (2007 (a), 2007(b)). Inicialmente, é discutida a teoria de que um texto não possui um sentido imanente, mas que ele é construído na mente de seu enunciatário a partir de indicadores. Em seguida, fazemos uma análise dos sentidos atribuídos por três críticos literários brasileiros para, depois, compará-los com os sentidos propostos por leitores comuns, com escolaridade universitária. Para ter um controle maior sobre esse processo, tomamos por base os sentidos atribuídos às imagens fundamentais do texto, a partir das idéias de projeção propostas desde Lakoff & Johnson (1980), envolvendo, quando pertinente, a teoria dos esquemas de imagem também inicialmente proposta por Lakoff (1987) e a categorização.

Palavras-chave: José Saramago; Lingüística Cognitiva; sentido; contexto; categorização; esquemas de imagem.

ABSTRACT

The aim of this work is to compare the construction of meanings assigned by critics and common readers to the book *Ensaio sobre a Cegueira* written by Jose Saramago, under the perspective of Cognitive Linguistics associated to the context, in some of its manifestations, with the theoretical base provided by Gilles Fauconnier (1997, 2002), Mark Turner (1987, 1996), Koch (2002(a) e 2002(b), 2001) and Marcuschi (2007 (a), 2007(b)). At the beginning, the theory about a text not having an inherent meaning, but being built in the mind of the one who utters it from its indicators is discussed. Following, we analyze the meaning assigned to three Brazilian literary critics, after comparing them with the meanings proposed by common readers who have university level. In order to have larger control over this process, we considered the meanings assigned to fundamental images of the text, from the ideas projection proposals from Lakoff & Johnson (1980) as a base, evolving, when necessary, the image schemes theory which was also initially proposed by Lakoff (1987) and categorization.

Keywords: José Saramago; Cognitive Linguistic; meaning; context; categorization; image schemas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1- LINGÜÍSTICA COGNITIVA.....	16
1.1. Funcionalismo e Cognitivismo.....	21
2- OS SENTIDOS DE UM TEXTO.....	28
2.1. Contexto.....	30
2.2. Cultura.....	32
2.3. Cognição.....	39
2.3.1. Metáfora.....	43
2.3.2. Metonímia.....	51
2.3.3. Esquemas de imagem.....	55
2.3.4. Intertextualidade.....	65
3- SARAMAGO E O ROMANCE ENSAIO.....	76
3.1. Sobre o <i>Ensaio</i> e <i>Saramago</i>	78
3.2. O autor e a obra.....	80
3.3. O romance <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	82
4- ANÁLISE DOS DADOS.....	89
4.1. Luz.....	90
4.2. Cegueira.....	98
4.3. Segregação e medo do contágio.....	113
4.4. Cegos malvados.....	117
4.5. Incêndio.....	119
4.6. Recuperação da visão.....	125

4.7. Mito das três graças.....	132
4.8. Solidariedade.....	136
4.9. Paradigmas.....	140
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS.....	154
ANEXOS	
Anexo I – Trechos e questionários.....	161
Anexo II – Críticas.....	182
Anexo III – Entrevistas.....	213

INTRODUÇÃO

*“O mistério da palavra,
assim como da narrativa,
esconde-se tanto no autor como no leitor,
da mesma forma que no texto e no contexto.”¹*

A leitura é um dos grandes temas dos estudos da Lingüística e muitas contribuições indicam a necessidade de políticas educativas eficazes no incentivo e aprimoramento dessa prática.

Kleiman questiona as práticas de leitura por não considerarem esse ato como:

“atividade cognitiva por excelência; como um ato complexo de compreender que começa a ser compreensível apenas se aceitamos o caráter multi-facetado, multi-dimensionado desse processo que envolve percepção, processamento, memória, inferência, dedução.”²

Palavra, muitas vezes mistério de sentido, para quem precisa decifrar o texto. E a conceituação de texto produz a eficácia, maior ou não, dos trabalhos e estudos acadêmicos. Ou melhor, produz o paradigma de ação: uns voltam-se para o enunciador, outros para o enunciatário, outros para o texto-objeto, outros para a interação entre os participantes, incluindo o texto, objeto de sentido(s).

¹ IANNI, Octávio. “Língua e Sociedade”. In: *Aulas de Português: perspectivas inovadoras* / André Valente (org.). Petrópolis, RJ : Vozes, 1999. p, 17.

² KLEIMAN, Angela. *Leitura: ensino e pesquisa*. Campinas : Pontes, 2004, p. 7. (adaptado).

A interação no ato de leitura é um complexo ato entre autor e leitor em cooperação, a fim de apreender os sentidos do texto. Esse pressuposto garante a identificação de leituras para o texto, desvinculando-o de leituras ‘autorizadas’ ou permitidas, posturas bastante questionadas na atualidade.

E é assim que apresentamos alguns dos argumentos que nos impulsionam na discussão dos resultados obtidos até o momento nesta pesquisa: o texto não possui um sentido imanente, mas é construído pelo enunciatário, em função do contexto, em algumas de suas manifestações, tais como a cognitiva, lingüística, interacional e cultural.

Observamos o modo como os sentidos do texto são construídos pelos leitores escolhidos para a constituição do *corpus*, particularmente texto escrito, literário e em condições controladas pelos objetivos da pesquisa. Uma das condições de controle foi oferecer a todos os leitores participantes da pesquisa as mesmas questões e trechos selecionados para interpretação, seja para os alunos de graduação ou para os críticos. Decidimos incluir cenas, trechos do romance, para reavivar a memória dos leitores ou para que pudessem ter um primeiro contato com um texto de Saramago. Isso foi necessário, pois não haveria como saber se efetivamente houve a leitura do livro ou não, no caso dos estudantes. O romance estava incluído nas leituras propostas para as turmas e supomos, pelo comportamento geral e discussões suscitadas, que os selecionados para esta pesquisa, tiveram contato com a obra e a leram, conforme solicitado.

O interesse por analisar o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, surgiu pelos comentários que ouvimos e lemos, tanto de alunos quanto de professores a respeito dos possíveis sentidos que cada um julgava ser o mais acertado, indicado ou o que prevaleceria. Notávamos como a discussão poderia ir adiante, lemos textos na internet sobre o que leitores comuns entendiam a respeito de algumas passagens e intrigava-nos o fato de que cada um procurava defender sua posição e encontrava relações capazes de sustentar

o raciocínio. Havia, por vezes, lógicas distintas na construção dos sentidos, mas tudo parecia coerente. Alguns dos casos analisados no capítulo 4 tratam de diferenças significativas entre uma produção de sentido e outra. E é aí que buscamos fundamentar a discussão de que o texto é texto para o leitor, numa determinada situação comunicativa, contextual e interacional, geradora dos sentidos. Dessa forma, o texto irá compor-se como objeto de estudo juntamente com o contexto.

A parte inicial do trabalho apresenta sucintamente a Lingüística Cognitiva e os conceitos fundamentais para a análise, tais como: metáfora, metonímia, *blending*, referenciação, anáfora, hipertexto e os princípios norteadores da Lingüística Cognitiva. A Gramática Discursivo-Funcional, resultado da conjunção entre Funcionalismo e Cognitivismo fornece parâmetros de análise e orientação interpretativa de algumas ocorrências lingüísticas nos textos dos estudantes, críticos e o próprio romance, objeto de leitura mediada.

No capítulo seguinte, os sentidos de um texto são discutidos a fim de mostrar como a Cognição e a Lingüística necessitam de uma abordagem capaz de incluir o contexto na significação dos textos. Para isso, tecemos algumas considerações a respeito dos termos contexto, cultura e cognição. Em cognição, foi preciso situar a metáfora, a metonímia, os esquemas de imagem e a intertextualidade, explorando algumas das relações entre cognição, linguagem e interação nas análises subseqüentes.

O capítulo 3 tem início com a escolha do romance para a pesquisa e a retomada do conceito de mente literária. Aborda a vida e obra de Saramago de forma resumida e tem como objetivo situar ambas no cenário literário da modernidade. Foi preciso tratar do projeto literário de Saramago e das principais características de sua obra. Para isso, dois estudiosos e suas publicações foram fundamentais: Horácio Costa³, com uma relevante obra em que divide a produção literária de Saramago em duas fases, detalhadamente

³ COSTA, Horácio. *José Saramago. O Período Formativo*. Lisboa : Editorial Caminho, 1997.

caracterizadas e Beatriz Berrini⁴, com um estudo aprofundado das características de algumas das obras do prosador e poeta.

Em seguida, a análise dos dados. O *corpus* inclui a própria obra de Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, os questionários respondidos pelos estudantes de duas universidades - Universidade Cásper Líbero e Universidade Anhembi Morumbi, a entrevista concedida pela professora Dra. Lucília Maria Sousa Romão e a do sociólogo e articulista Marcelo Coelho, um ensaio enviado pelo professor Dr. André Bueno, além das críticas publicadas sobre o romance e selecionadas para esta pesquisa.

Nas considerações finais, retomamos a tese da qual partimos: o questionamento sobre a imanência de sentidos nos textos, associando a ela a importância do contexto no processo de interpretação. Sugerimos a relevância de algumas de suas manifestações, tais como o conhecimento prévio de mundo dos interlocutores, aspectos culturais e sociais, interacionais e lingüísticos.

Recorrências de ordens distintas nas interpretações sugeriram, ao final da pesquisa, a suposição de que haveria categorias capazes de organizar os sentidos propostos pelos leitores. Indicamos, a partir deste ponto, a categorização interpretativa como proposta de organização e observação dos sentidos, pois, segundo os princípios propostos por Lakoff⁵, é considerada um dos principais mecanismos de que o ser humano faz uso na linguagem, percepção e pensamento. Os três níveis: superordenado, básico e subordinado permitiram a reflexão sobre a construção final do sentido nas interpretações dos entrevistados e proporcionaram a conjunção entre a imanência dos sentidos de um texto e algumas das manifestações observadas até então.

⁴ BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa : Editorial Caminho, 1998.

⁵ LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

1. LINGÜÍSTICA COGNITIVA

“Nos países quentes, o sol possui um outro ardor que o nosso não tem. As pessoas tornam-se acajus. Nas regiões mais quentes ainda, chegam a ser negras. Mas foi justamente para um desses países cálidos que um sábio de nossos países frios resolveu ir. Imaginava que poderia circular por ali como em nossa pátria; mas logo se desiluiu. Assim como todas as pessoas razoáveis, ele era forçado a ficar em casa, com as venezianas e as portas fechadas durante o dia inteiro. Dir-se-ia que todos dormiam na casa, ou que esta não era habitada. Além do mais, a rua onde ele morava ficava situada de tal maneira que desde manhã o sol batia na casa toda. Era verdadeiramente insuportável.” (Andersen. H. C. A Sombra¹)

A experiência com a Lingüística Cognitiva nos últimos 25 anos apresenta resultados esclarecedores a respeito do funcionamento da linguagem e alguns temas têm recebido especial atenção: o estudo da metáfora e da metonímia; o estabelecimento de relações entre mente e linguagem; referência, referenciação e anáfora; categorização e hipertexto são exemplos do paradigma e seus objetos de estudo.

Para o estudo da metáfora, há muitas teorias e, na Lingüística Cognitiva, a teoria da metáfora conceitual ensejou a metáfora *blending*, construída pelo mecanismo cognitivo chamado de *conceptual blending*², o que transformou a visão de recurso lingüístico para a metáfora, agora entendida como reflexo de atividades humanas, tais como pensar, imaginar, além de produzir textos.

Blending é o mesmo que combinação e, em uma construção metafórica, há a combinação de universos distintos pelo estabelecimento de relações entre elementos combináveis por algumas de suas características. É um mecanismo

¹ www.terra.com.br/virtualbooks/freebook/port/infan1/sombra.htm - Acesso em 12/01/2008, às 12h33

² FAUCONNIER, Gilles. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

conceptual, em que um domínio fonte é descrito em termos de um domínio alvo. Em uma metáfora como “*é preciso tomar um remédio amargo para resolver um conflito*”, o ‘conflito’, domínio fonte, é descrito em termos do domínio alvo ‘remédio amargo’, indicando que há uma solução, mas não será tão agradável quanto se imagina que poderia ser.

O mecanismo de combinação ou *blending* é também considerado uma estratégia cognitiva de alcance maior do que a metáfora pôde explicar, como a combinação de domínios lexicais, a fim de se obter novas funções para termos lingüísticos e referenciar o que ainda não era possível. No universo da informática, por exemplo, esse tipo de combinação é possível e ocorre com certa freqüência. Palavras como *vírus*, *sítio* (no português europeu), *inicializar*, *baixar e-mails* recorrem a mecanismos cognitivos de combinação a fim de chegarem ao sentido final.

Os estudos sobre a metonímia, se comparados aos produzidos sobre a metáfora, são em número menor, mas de igual importância para a marcação de relações entre linguagem e mente, pois há sistematicidade em diversas representações metonímicas, tais como *parte pelo todo*, *produtor pelo produto*, *objeto pelo usuário*, *controlador pelo controlado*, *instituição pelos responsáveis*, *lugar pela instituição*, *lugar pelo evento* e *rosto pela pessoa*, conforme indicadas por Lakoff e Johnson³. Assim como na metáfora, há recorrência de mecanismos cognitivos, o que garante a universalidade de princípios. No entanto, a metonímia é construída a partir das relações que estabelecemos com as partes dos referentes, ou seja, também não são casos isolados de construções lingüísticas, mas há mecanismos cognitivos subjacentes a esses modelos. Também são importantes na estabilidade cultural. Assim, em uma metonímia como em “*pomba pelo espírito santo*”⁴ há uma série de valores culturais embutidos na associação entre o animal e o vínculo religioso.

³ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002, p. 91-98.

⁴ *Ibidem*, p. 97.

A combinação ou *blending* também pode ocorrer em metonímias, produzindo significados advindos de outro mecanismo cognitivo, a projeção. Um exemplo de que tratamos é o de “*rifle sanitário*”, comentado no capítulo 2.

Marcuschi, em seu livro *Cognição, Linguagem e Práticas Interacionais*⁵, explora alguns dos temas mais caros às práticas sócio-cognitivas e interacionais: relações entre mente e linguagem em que discute, por exemplo, a referência e a referenciação.

A referenciação é um ramo da Semântica e trata das relações entre linguagem-mundo⁶. Pode-se pensar em como a linguagem estabelece ligação entre um referente e o dizer dele. Quando se tem o referente e, por extensão, seu correspondente sígnico, estamos na semântica extensional. Na chamada semântica não-extensional, as condições de verificabilidade são postas à prova de acordo com o discurso, em que os signos são tomados como objetos de discurso e não como extensões de seus referentes.

As anáforas e seu funcionamento na dinâmica textual, a anáfora indireta e a anáfora criativa são também importantes recursos de referenciação estudados pela Lingüística e Lingüística Cognitiva, pois muitas das formas de reconstituição/retomada do sentido podem ser acionadas por mecanismos cognitivos. Quando acionamos nosso conhecimento de mundo, por meio de esquemas de imagem, por exemplo, estamos lidando com estratégias cognitivas de referenciação. Não nos estenderemos nesse tópico, pois pretendemos desenvolvê-lo em estudo posterior.

A categorização representa um tema significativo na agenda dos estudos sobre cognição e linguagem. Nesta tese, faremos referência à categorização, conforme desenvolvida por Lakoff⁷.

A leitura e o hipertexto são temas também relevantes na Lingüística, principalmente quando se estuda o processamento do sentido, já que este se dá

⁵ MARCUSCHI, Luiz A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

por outros limites nos hipertextos. Nesse sentido, torna-se razoável aliar os estudos já existentes sobre o funcionamento da mente e linguagem, ainda que existam hipóteses e questões por responder e comprovar, para que se obtenha a redefinição de parâmetros para a leitura, a escrita, as relações entre autor e leitor, organização das informações, intertextualidade, além da discussão a respeito da própria constituição do hipertexto. Marcuschi⁸ associa a Lingüística à Lingüística Cognitiva, além de nos indicar, de forma esclarecedora, muito do que se estuda sobre o assunto atualmente.

A Lingüística estuda a linguagem e os paradigmas de análise se subdividem, de acordo com a atuação e propósito do pesquisador. Semântica, sintaxe, fonologia, cognição são alguns dos campos de atuação. Para este trabalho, o foco é a cognição, o ponto de partida que pode nos levar à proposição de que o texto não possui imanência de sentido, mas está intimamente relacionado ao enunciatário e ao contexto.

Para isso, será conveniente indicar os princípios pelos quais se guia a Lingüística Cognitiva e marcar algumas de suas relações com o Funcionalismo.

Segundo Croft & Cruse⁹ são três os princípios norteadores sobre o modo como a Lingüística Cognitiva estuda a linguagem:

- a) a linguagem não é faculdade cognitiva autônoma;
- b) gramática é conceptualização;
- c) o conhecimento da linguagem emerge da linguagem em uso.

Transformando a negação “*a linguagem não é faculdade cognitiva autônoma*”, podemos dizer: a linguagem é faculdade cognitiva complexa, pois é dependente de vários sistemas. As representações lingüísticas não seriam diferentes de outras representações conceptuais. Dessa forma, não há distinções fundamentais entre a atuação lingüística e outras atuações humanas, pois derivam de sistemas conceptuais atuando conjuntamente e organizando as representações, sejam lingüísticas ou de outra ordem.

⁸ MARCUSCHI, Luiz A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007.

⁹ CROFT & CRUSE. *Cognitive Linguistics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

As representações morfológicas, sintáticas e fonológicas são também representações conceituais, pois qualquer uma dessas representações precisa da mente, seja para reconhecimento do valor lingüístico ou mesmo para a escolha das unidades que farão parte da comunicação, e isso já é parte do processo cognitivo.

O primeiro princípio também leva em conta as faculdades cognitivas humanas aplicadas tanto aos procedimentos lingüísticos quanto a tarefas como percepção visual, raciocínio ou atividade motora. A linguagem é uma habilidade cognitiva humana distinta, sem dúvida. Os autores ainda conceituam a linguagem, da perspectiva cognitiva, como: percepção em tempo real e produção de seqüências discretas, unidades simbólicas estruturadas.¹⁰

No segundo princípio, a gramática é conceptualização, pois nossas experiências são conceptualizadas e comunicadas verbalmente, de forma que sejam utilizados tanto nosso conhecimento lingüístico, também conceptualizado, quanto projeções de experiências corpóreas, por exemplo, em processos de gramaticalização.

No terceiro princípio, a linguagem emerge da linguagem em uso, as categorias e estruturas conceituais passam a fazer parte de nosso domínio lingüístico quando estão em uso. As abstrações sugeridas pelas estruturas conceituais levam em conta, pelo analista, as sutilezas lingüísticas e particularidades dos usos da linguagem. É assim que é possível identificar modelos, esquemas e categorias capazes de servirem de referência para a Lingüística Cognitiva.

Abreu¹¹ relaciona os três princípios norteadores da Lingüística Cognitiva e acrescenta ser necessária a identificação de um sistema complexo responsável pela articulação entre o conceito de linguagem, a conceptualização gramatical e os usos da linguagem, o que seria o campo da Gramática Discursivo-funcional.

¹⁰ CROFT & CRUSE. *Cognitive Linguistics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 2.

¹¹ ABREU, Antônio Suárez. ALFA. Revista de Lingüística/Universidade Estadual Paulista. – Vol. 47(2), 2003 São Paulo, Fundação Editora da Unesp.

Acrescentamos a isso a necessidade de tornar o conceito de texto aplicável à idéia de que a imanência do sentido está muito mais nas relações interdiscursivas do que, necessariamente, nas palavras e no modo como supomos ser o sentido do texto construído. Há que se levar em conta o contexto, a cultura e os conhecimentos prévios dos participantes da interação.

Dessa forma, a Linguística Cognitiva toma a linguagem como parte da cognição humana e se fundamenta, além dos processos cognitivos, nas práticas sociais e culturais, em grande parte responsáveis pela interação linguística. Tanto a dimensão individual quanto a social merecem consideração, pois a interação, as experiências individuais, sociais e culturais fazem parte do trabalho do analista. Tal entrelaçamento teórico e prático é muito mais evidente se retomamos o contato entre Funcionalismo e Cognitivismo, observando o modo como o texto pode ser analisado em uma e outra corrente teórica.

1.1. Funcionalismo e cognitivismo

O Funcionalismo tem sido conceituado de diversas formas e, aqui, valerá a posição defendida por Castilho¹², partindo da seguinte caracterização de língua:

“A língua é um instrumento de interação verbal, cujo correlato psicológico é a competência comunicativa, isto é, a capacidade de manter a interação por meio da linguagem. Segue-se que as descrições das expressões linguísticas devem proporcionar pontos de contacto com seu funcionamento em dadas situações. A

¹² CASTILHO, Ataliba T. de. *Sintaxe Funcional da Língua Portuguesa* – item 4 da introdução, 2002 (em preparação).

Pragmática é um marco globalizador, dentro do qual se deve estudar a Semântica e a Sintaxe.”

A interação comunicativa é fundamental na determinação da construção das imagens mentais, pois a leitura e construção dos sentidos estão intimamente relacionadas ao papel do leitor, do autor e da obra em si. A análise da obra de Saramago e das interpretações oferecidas pelos estudantes e pelos críticos, tomadas como marca de interação entre leitor e produtor do texto, pode evidenciar quais mecanismos serão ativados, a fim de se construir as imagens necessárias para a composição dos sentidos.

O Funcionalismo, por não tomar as estruturas lingüísticas como ponto de partida, mas como ponto de chegada, permite também a inclusão de elementos do contexto em que se deu a produção do texto, assim como elementos concorrentes para a leitura atualizada, já que os referenciais da análise são os usos lingüísticos.

Pelos motivos apontados anteriormente, também não se justifica uma opção pelo foco sincrônico ou diacrônico, mas uma perspectiva pancrônica.¹³

Segundo David Crystal, o termo:

“FUNÇÃO (funcional). É um dos termos mais utilizados em lingüística e possui diversas aplicações.

Pode indicar, em sentido estrito, as relações entre uma forma lingüística e outras partes do sistema. O uso também é restrito na análise funcional e lingüística funcional, pois é a função o elemento norteador dessas teorias.

De forma mais ampla, a função social observa “ ‘o papel da língua no contexto da sociedade e do indivíduo.’ ”¹⁴

¹³Ibidem.

¹⁴ *Dicionário de Lingüística e Fonética*. David Crystal. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2000.

A palavra '*função*' pode abranger muitas aplicações, em diversas disciplinas e campos do conhecimento. Abreu¹⁵, em artigo já citado, ressalta "*O modelo funcionalista inova, acrescentando os chamados níveis transfrásticos: texto, enunciação e discurso, uma vez que o caráter funcional da linguagem humana somente pode ser observado em um texto, em interação discursiva.*"

É na teoria funcionalista que podemos observar construções que requeiram a análise de elementos presentes na interação discursiva. É possível observar um exemplo disso em construções em que o artigo definido "o" ou "a" remete ao discurso, o que determina sua funcionalidade. O caso é identificado por Abreu e usado como exemplo para comprovar o sistema complexo que é a linguagem. Em uma sentença como "*Você trouxe o protetor solar?*", o artigo definido "o" implica um conhecimento prévio entre os interlocutores em que seja verídica a existência de um protetor solar, conhecido de ambos, antes dessa sentença. Ao trocarmos o artigo definido por um indefinido "*Você trouxe um protetor solar?*", já nos predispomos a uma interação em que o artigo indefinido esclarece o contexto: não havia um protetor solar anteriormente à enunciação da sentença.

O que garante a interação lingüística em sentenças como essas é o contexto, englobando os conhecimentos prévios dos interlocutores, a situação comunicativa, o conhecimento de mundo e o próprio conhecimento lingüístico. Nesse nível de análise, o "*top down*", a Gramática Discursivo-funcional opera do nível da interação lingüística, o nível interpessoal, para o nível representacional, o gramatical, morfossintático e fonológico, seguidos da articulação escrita ou falada, conforme analisa Abreu¹⁶.

O funcionalismo trata a descrição lingüística enfatizando as relações entre texto, enunciação e discurso, como já apontado e é a partir disso, durante

¹⁵ ABREU, Antônio Suárez. ALFA. Revista de Lingüística/Universidade Estadual Paulista. – Vol. 47(2), 2003 São Paulo, Fundação Editora da Unesp. p. 9.

¹⁶ ABREU, Antônio Suárez. ALFA. Revista de Lingüística/Universidade Estadual Paulista. – Vol. 47(2), 2003 São Paulo, Fundação Editora da Unesp. p. 3.

a década de 90, que a Lingüística Cognitiva firma seus pressupostos e inclui na descrição dos atos languageiros o *conhecimento prévio do mundo*¹⁷.

Neves¹⁸ relata o percurso seguido pelos lingüistas até a definição do que seria o trabalho de descrição dos elementos da língua. Inicialmente, discorre sobre duas grandes correntes do pensamento lingüístico: o funcionalismo e o formalismo. A gramática funcional incorpora as redes de relações, observando o que se pode interpretar nas redes semânticas.

Mais adiante, ao tratar dos diversos “funcionalismos”, Neves¹⁹ acrescenta que *“segundo os mesmos passos do exame das funções no nível da frase, verificamos que o texto é, ao mesmo tempo, organização da informação, organização da interação e organização semântica”*. Nesse caso, a gramática funcional define seu escopo atuando no nível da frase, ao observar estruturas; no nível do texto, a informatividade e sua organização semântica e, avançando no nível do discurso, observando a interação e o modo como se organiza textualmente e discursivamente.

Saulo Ramos, em *Código da Vida*²⁰, descreve um encontro interessantíssimo entre dois personagens e ilustra a funcionalidade de alguns elementos lingüísticos:

“Apaguei o cigarro e fui para o paddock. Quem sabe encontraria por lá o Zé do Pé. Não deu outra. Ele estava no bar.

- Chefe – ele chamava todo mundo de chefe. – Vou lhe contar o que me aconteceu ontem. O Olavo Drummond conseguiu me levar ao médico para uma consulta.

- Bendito seja Deus. Afinal você criou juízo.

- Depois da consulta, exames de sangue, aquela baboseira toda, o médico me disse no retorno: “O senhor está tecnicamente morto. Tem que parar de beber imediatamente. Nem mais um gole

¹⁷ Ibidem, p. 9.

¹⁸ NEVES, Maria Helena de. *A Gramática Funcional*. São Paulo : Contexto, 1997.

¹⁹ Ibidem, p. 69

²⁰ RAMOS, Saulo. *Código da Vida*, São Paulo : Planeta, 2007, p. 113.

de hoje em diante!”. – Contou o prognóstico diante de um copo de uísque.

- Até aí – respondi – todos nós sabemos. Você anda abusando demais. Não há saúde que agüente. Se o médico disse que você está tecnicamente morto, pode haver chance de ressurreição. Pare de beber.

Disse que, na saída do consultório, quando ele e o Olavo Drummond chegaram à rua, estava passando um carro fúnebre. Não agüentou e gritou:

- Táxi, táxi!

Deu uma risada gostosa e continuou bebendo.”²¹

De acordo com a Gramática Funcional, para atribuir sentido ao trecho, é preciso levar em conta o seguinte:

No nível da frase, as estruturas frasais organizam um texto perfeitamente significativo; no nível do texto, a informatividade e a organização semântica refletem um relato em que dois personagens conversam sobre um evento passado, uma ida ao médico e os problemas de saúde por que passa o homem e, no plano discursivo, a interação é, em grande parte, responsável pelos sentidos de expressões como *“tecnicamente morto”*, *“chance de ressurreição”* e *“- Táxi, táxi!”*.

Na expressão *“tecnicamente morto”*, o personagem está vivo, mas doente e a doença é séria e compromete fortemente sua vida. O médico, ao dizer *“tecnicamente morto”* expõe a gravidade da situação ao paciente de forma metafórica, pois alguém *tecnicamente morto* é um morto mesmo, não havendo distinção entre ‘meio vivo’ e ‘meio morto’, a não ser em expressões de sentido figurado.

Em *“chance de ressurreição”*, a informação vai além da significação literal/figurado, já que o conhecimento de mundo e o conhecimento partilhado são necessários para o resgate do sentido religioso da expressão. Além disso, é a continuidade da informação anterior, em que o personagem foi considerado

²¹ RAMOS, Saulo. *Código da Vida*, São Paulo : Planeta, 2007, p. 113.

tecnicamente morto e, por considerar a morte real, fala-se em ressurreição, mantendo os parâmetros para morte e vida no plano dos sentidos figurados.

E “*Táxi, táxi!*” seria, literalmente, sinalizar para que um táxi parasse, no entanto, o veículo chamado foi um carro fúnebre, alusão à morte iminente e transformação da situação comunicativa em algo mais distenso e divertido, um eufemismo para a morte de quem se recusa a parar de beber e deixar de lado um pequeno prazer pela possível continuidade da vida.

Abreu²² justifica o porquê de a linguagem humana ser um sistema complexo e o exemplo retirado da obra de Saulo Ramos confirma isso. As expressões “*tecnicamente morto*” e “*chance de ressurreição*” são responsáveis pela projeção metafórica dos sentidos habituais, recorrentes em outros, aqueles que se referem ao universo da vida e da morte e “*Táxi, táxi!*” a recriação funcional do léxico é também parte de um mecanismo de projeção em que um veículo serve para transporte de vivos, serviria também, na projeção, para o transporte de mortos. No caso, um vivo considerado tecnicamente morto.

A capacidade de adaptação de um ser humano às mais diversas condições gera outras possibilidades de atuação. Na linguagem, um sistema complexo, modificações transcorrem ao longo do tempo em função de novas necessidades comunicativas ou simplesmente pela transformação, possivelmente casual, do que já existe.

Ainda segundo Abreu, a Gramática Discursivo-funcional e a Lingüística Cognitiva fornecem a descrição do sistema complexo que é a linguagem humana, relacionando faculdades cognitivas, interação e linguagem em uso.

É dessa relação entre a gramática Discursivo-Funcional e a Lingüística que pretendemos continuar a análise, a partir das idéias propostas por pesquisadores como Lakoff, Turner, Johnsonn, Fauconnier, Koch e Marcuschi, conforme citados no resumo, observando os esquemas de imagem recorrentes tanto para certo grupo de leitores médios quanto para um grupo de leitores

²² ABREU, Antônio Suárez. *Linguagem humana: um sistema complexo*. Revista Letras, PUC/Campinas, p. 70, 2006.

críticos. Disso, pretendemos chegar a algumas reflexões a respeito do processamento da leitura, englobando a cognição, a Gramática discursivo-funcional e os usos lingüísticos.

Outro aspecto importante a salientar é a importância da percepção, nos estudos sobre a cognição. Ela é responsável por muitas de nossas construções metafóricas e metonímicas, além dos esquemas de imagem e isso será desenvolvido nos próximos capítulos.

Ao tomarmos o sujeito como alguém dotado de competência comunicativa por meio da língua, temos a necessidade de observar aspectos cognitivos e semânticos. A metáfora, englobará, do ponto de vista da Lingüística Cognitiva, os estudos de Lakoff²³ sobre a teoria da metáfora, Fauconnier e Turner²⁴ e a teoria do *'blending'* e dos espaços mentais, Lakoff e Turner²⁵ sobre a metáfora em textos poéticos e Turner²⁶ explicitando o que vem a ser a mente literária, além de Koch²⁷ e Marcuschi²⁸ para a determinação do que é contexto e suas influências na construção dos sentidos de um texto.

²³ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

²⁴ FAUCCONNIER, Gilles & TURNER, Mark. *The Way we think - Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002.

²⁵ LAKOFF, George and Mark TURNER. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press.

²⁶ TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996.

²⁷ KOCH, Ingedore G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo : Cortez, 2002.

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. 4 ed., São Paulo : Contexto, 2001

_____. *Texto e Contexto*. São Paulo : Cortez, 2002.

²⁸ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007.

_____. *Fenômenos da Linguagem – reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007.

2- OS SENTIDOS DE UM TEXTO

“[...] pode-se dizer que a empiria inspira e as crenças decidem.”¹

No capítulo 1, tratamos deste trecho de autoria de Saulo Ramos e para atribuir sentido à fala “- *Táxi, táxi!*” é preciso ir além do sistema de referência que nos diz ser *táxi* um veículo pago para transporte de passageiros, pois a extensão de sentido não é usual e precisa ser construída juntamente com o contexto. Nesse caso, o contexto é mediado pelos atores do evento narrado, pelo próprio evento e pela predição instituída no evento ‘*consulta médica*’. Sem correlações desse tipo, o leitor permaneceria no sistema de referência designado para *táxi*, sem a devida extensão – projeção - de sentido para carro fúnebre, transporte de defunto. Ainda falta a entonação irônica do verbo *agüentar*, introduzida pelo narrador, a fim de chamar a atenção para o descaso do personagem com sua saúde e possibilidade de morte iminente.

*“Disse que, na saída do consultório, quando ele e o Olavo Drummond chegaram à rua, estava passando um carro fúnebre. Não agüentou e gritou:
- Táxi, táxi!
Deu uma risada gostosa e continuou bebendo.”²*

São implicações de ordem interacional as responsáveis pelo sentido final do texto. Basta notar: se levássemos em conta somente o sistema de referência

¹ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 63.

² RAMOS, Saulo. *Código da Vida*, São Paulo : Planeta, 2007, p. 113.

cabível a cada palavra, a combinação das palavras na ordem da seqüência, a produção escrita do texto, ainda faltariam elementos para a significação. É preciso ir adiante.

Koch³ conceitua o termo texto a partir de alguns indicadores e o constrói cercada das concepções de língua e de sujeito. São vários os paradigmas para a determinação do que é considerado texto e a Autora apresenta as principais correntes de pensamento que atuam na Lingüística Textual.

Língua pode ser considerada representação do pensamento e sujeito pode ser considerado tanto um ser dependente das significações oferecidas pelo texto, produto materializado pela linguagem, quanto um ser autônomo.

Se se considera a forma, sua estrutura, o texto pode ser entendido como um produto acabado e pronto. Ao considerar o aspecto pragmático da comunicação, o texto passou a ser *abordado no seu processo de planejamento, verbalização e construção*.⁴

O que se discute é qual seria a propriedade definidora de um texto, o que, em síntese, nos faz entender um texto como sendo um texto. E Koch nos oferece o seguinte:

*“Um texto se constitui enquanto tal no momento em que os parceiros de uma atividade comunicativa global, diante de uma manifestação lingüística, pela atuação conjunta de uma complexa rede de fatores de ordem situacional, cognitiva, sociocultural e interacional, são capazes de construir, para ela, determinado sentido.”*⁵

E, discutindo justamente a questão de base, qual seria a propriedade definidora de um texto, Kock postula que “[...] **o sentido não está no texto, mas**

³ KOCK, Ingedore G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. 4 ed., São Paulo : Contexto, 2001, p. 16

⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁵ *Ibidem*, p. 25.

se **constrói a partir dele**, no curso de uma interação.”⁶. (Negrito conforme original)

Fica-nos a questão: se o sentido se constrói a partir do próprio texto, como reconhecer o papel do enunciatário e o uso de suas estratégias cognitivas, durante a significação? É dessa questão que nos guiamos para supor que o texto não possua um sentido imanente, mas seja construído na mente de seu enunciatário a partir de indicadores. Consideraremos indicadores tanto elementos lingüísticos quanto os contextuais, a saber: situacionais, cognitivos, socioculturais e interacionais.

A metáfora do *iceberg*⁷, também citada por Koch⁸, ilustra bem o problema com o qual lida a Lingüística Cognitiva: o texto é a superfície do *iceberg*, somente o que está aparente e todo o resto, uma grande massa de gelo, está submersa, e é justamente o material com que o analista precisa trabalhar: o que faz com que o texto seja um texto. Partimos do pressuposto de que a mente do enunciatário é a responsável pela significação do texto, utilizando-se de estratégias cognitivas, interacionais e socioculturais, na maior parte das vezes, submersas em nossas produções lingüísticas.

E, para delimitarmos o contexto e possibilidades de sua participação na concepção de texto, iniciamos com Koch:

“É claro que esta atividade compreende, da parte do produtor do texto, um “projeto de dizer”; e da parte do interpretador (leitor/ouvinte), uma participação ativa na construção do sentido, por meio da mobilização do contexto [...], a partir das pistas e sinalizações que o texto lhe oferece. Produtor e interpretador do texto são, portanto, “estrategistas”, na medida em que, ao jogarem o “jogo da linguagem”, mobilizam uma série

⁶ Ibidem, p. 25.

⁷ FAUCONNIER, Gilles & TURNER, Mark. *The Way we think - Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002, p. 17.

⁸ KOCH, Ingedore G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo : Cortez, 2002, p. 19.

*de estratégias – de ordem sociocognitiva, interacional e textual – com vistas à produção do sentido.*⁹(aspas conforme original)

2.1. Contexto

Assim como para texto, há várias definições e conceituações para contexto e cada uma serve a um determinado propósito de análise lingüística.

Para Koch¹⁰, abordando Goodwin & Duranti (1992), a análise do contexto deveria levar em conta tanto a perspectiva do(s) participante(s) como aquilo que ele trata como contexto relevante para a assimilação da informação. E, continuando, a análise do contexto deveria recobrir elementos como o cenário, o entorno sociocultural, a própria linguagem como contexto, os conhecimentos prévios dos participantes, contexto como práxis interativa. Ainda não suficiente, pois a interação é dependente da consideração dos elementos sócio-interacionais participantes do momento de construção dos sentidos.

Se se considera o nível da frase, a análise transfrástica considera o contexto como os elementos verbais – palavras, frases, parágrafos – capazes de atribuir coerência às produções textuais. O sentido, nesse caso, é proposto a partir dos elementos contextuais ligados à frase.

Ao procurar incluir a situação comunicativa e as intenções dos falantes na análise da coerência, sentido de um texto, a Pragmática cumpre sua função, formulando o contexto a partir da situação comunicativa e os elementos da comunicação associados às possíveis intenções dos interlocutores.

O papel dos interlocutores não poderia ser esvaziado de seus papéis sociais, sua cultura, seus modelos cognitivos, todos atuando conjuntamente nos processos interacionais. E o chamado *contexto sociocognitivo*¹¹ presta-se a tal fim, pois permite a inclusão e relacionamento, nas análises lingüísticas, dos

⁹ KOCH, Ingedore G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo : Cortez, 2002, p. 19.

¹⁰ KOCK. Ingedore G. V. *Texto e Contexto*. São Paulo : Cortez, 2002, p. 22-23.

¹¹ *Ibidem*, p. 23.

interlocutores em ação por meio de seus papéis sociais, o modo como devem responder a determinadas exigências lingüísticas e sociais, as determinações ou influências da cultura sobre o seu discurso, os esquemas mentais, as composições entre esquemas de imagem, as projeções, como parte de importantes mecanismos cognitivos, todos capazes de colaborar na sustentabilidade dos sentidos de um texto.

Estabelecem-se intrincadas relações entre os planos frástico, discursivo, social e cognitivo tornando a noção de texto um pouco mais ampla do que a significação do texto referida ao texto/contexto.

O contexto está intimamente relacionado ao sujeito, enunciatário do texto e Marcuschi, em instigante artigo, trata do sentido como uma das premissas para seu estudo, relacionando-o ao contexto e à interação comunicativa, em que *“O sentido é um fenômeno socialmente produzido, condicionado aos processos interativos e fora da interação não há sentido; [...]”*¹².

O que nos conduz para a relevância que adquire o enunciatário na produção dos sentidos, pois, sem enunciatário, não há possibilidade de interação. O sentido, sendo social, não pertence ao enunciatário ou ao texto, mas à própria dinâmica de construção dos discursos, o que se dá em circulação social. Há uma relação complexa articulando enunciador, enunciatário e texto, na qual, o que chamamos de contexto é a própria construção do sentido e o texto independeria de seus significados, sejam aqueles propostos pelo enunciador ou os inferidos pela própria matéria textual, situando a significação na relação entre enunciatário e texto/contexto, nas interações languageiras, usando de estratégias cognitivas.

O contexto adquire papel decisivo na interação, esclarecendo, retomando e expondo mecanismos cognitivos responsáveis pela assimilação, estabilização e renovação dos sentidos. E, mais uma vez, é em Marcuschi que

¹² MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Fenômenos da Linguagem – reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 76.

nos apoiamos, confirmando: *“Assim, a linguagem não tem uma semântica imanente nem significados prontos de maneira inequívoca. A significação é trabalho social e surge como a descrição semântica de um ato simbólico.”*¹³

2.2. Cultura

Imaginar histórias, construir narrativas é considerado por Turner¹⁴ um dos principais instrumentos do pensamento humano. Acrescenta ainda que nossa capacidade racional depende disso e usa de vários argumentos para provar o relacionamento entre o literário e o cotidiano, justamente o que denomina mente literária. Seria ela a responsável por nossas atividades de conhecer e dar a conhecer e não uma mente sem o aparato literário. De certa forma, o literário prevaleceria sobre a concepção de uma mente regida por princípios referenciais e monossêmicos.

*“Durante milhares e milhares de anos, homem e mulher não eram mais que isso, animais que faziam o que fazem os animais, até que chegou um momento em que nasceu o amor, porque o amor é uma invenção cultural.”*¹⁵

No dia-a-dia, somos chamados a realizar diversas atividades cognitivas que garantem nosso relacionamento com o que nos cerca, com as pessoas e com nossa própria racionalidade.

¹³ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Fenômenos da Linguagem – reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 77.

¹⁴ TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996, p. 4.

¹⁵ ARIAS, Juan [entrevista a]. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro : Manati, 2004, p. 104.

Precisamos, por exemplo, explicar um trajeto para alguém e imaginamos o percurso a ser seguido. Em seguida, após o plano mental, começamos a explicar quais serão os trechos a serem seguidos e rotas. Em geral, a pessoa repete o que acabamos de dizer, antes de prosseguir. Esse seria um exemplo de constituição de uma pequena narrativa espacial.

No entanto, nem sempre é tão simples assim, pois o caminho poderá ser indicado por um trecho bastante conhecido e, caso a pessoa o conheça, irá lembrar-se de já ter passado por lá ou reconhecer o lugar citado. Esse é um mecanismo de projeção. Por já ter alguma informação a respeito do local para onde pretende ir, será necessário organizar todas as informações recebidas e construir a orientação, levando em conta também a projeção.

Turner justifica sua escolha pela parábola como mecanismo fundamental da mente literária, já que ela é capaz de combinar história e projeção, em pouco espaço, mas com muitos elementos. Contém atores, eventos e espaços articulados e a integração conceptual entre eles é fato, mas ainda um grande questionamento nos estudos das ciências cognitivas.

A relação entre mente e cultura está, muitas vezes, expressa no modo como as narrativas interferem em nossa vivência social, um meio de existir e de continuar a vida, contando as histórias por que passamos, aquelas por que outros passaram e organizando cognitivamente e culturalmente o universo que nos cerca. Pensar a narrativa na história do homem nos ajuda a visualizar o quanto a cultura é também reflexo da cognição humana.

Impossível determinar pontualmente quando e onde ocorreu a primeira manifestação tida como literária, mas, sem dúvida, as formas orais e, posteriormente, as formas escritas do contar histórias podem ser consideradas o modo principal de continuidade e existência delas. Um ponto de partida pode ser a linguagem dos mitos, expressa nas narrativas orais e, em seguida, algumas das formas escritas.

Os mitos, considerados narrativas originais, tinham como principal objetivo explicar o que o homem não conseguia entender e representam uma das primeiras formas de referenciar e racionalizar alguns eventos importantes para a organização social e sobrevivência dos grupos. Eram os fenômenos da natureza os principais questionamentos dos primeiros homens e, desejando entender e explicar alguns deles, esses mesmos homens narraram histórias capazes de explicar a natureza.

Um exemplo desse tipo de explicação é o surgimento do céu, da terra e dos deuses. Urano, o Céu, casa-se com Gaia, a terra, e da união nascem os titãs. Cada titã domina um espectro da natureza. Cronos é o deus do tempo, Oceano é o pai dos rios, Atlas é o representante das montanhas, e outros, cada um tendo sua força e domínio expostos no mundo natural. Essa fábula procura explicar a transformação do caos em um universo, a formação do cosmo.

Por que existia o dia e a noite? O que era um eclipse? De que forma a natureza fazia transcorrer as estações climáticas? Por que em alguns lugares nevava e em outros a solaridade era predominante? Os vulcões expeliam lava por quais razões? São algumas das questões que deram origem a narrativas míticas apaziguando o espírito do homem, muitas vezes subjugado pela força do desconhecido e, organizando, por meio da linguagem, atores, eventos e espaços em relação.

Outras inquietações do homem primitivo eram vitais para sua sobrevivência e pode servir como exemplo para a articulação entre corpo e linguagem, referentes e comunicação. Para se alimentar, a caça deveria ser constante e dessa preocupação carregamos conosco vários comportamentos denominados **inatos**.

Quando caçava, o homem estava frente a frente a seu predador. Eram dois predadores e somente um deles teria o direito à alimentação e sobrevivência. Algumas partes do corpo precisavam de proteção, apesar de o homem não conhecer, de acordo com os posteriores modelos científicos, quais

seriam os riscos de um ataque ao pescoço, por exemplo. Sabia que poderia morrer e, hoje, se nos sentimos em risco ou, inconscientemente, nos sentimos atacados, protegemos a veia jugular encolhendo o ombro direito repetindo um comportamento ancestral de proteção corporal e sobrevivência. Campbell, em entrevista a Moyers, diz, nesse sentido que:

“os nervos em nosso corpo conservam as lembranças que moldaram a organização do nosso sistema nervoso a determinadas circunstâncias ambientais e às exigências do organismo.”¹⁶

Campbell¹⁷ aponta ainda que os estágios por que passa o homem são os mesmos desde sempre: nasce, cresce e morre, ou seja, à parte o desenvolvimento tecnológico e conceitual humano, o homem permanece essencialmente o mesmo, preenchido de inatismos, independente do grau de conhecimento racional que tenha alcançado.

Dessa forma, a morte une o homem à natureza, o corpo à consciência e as histórias narram o que mais lhe importa: como viver. Seja em representações pictóricas de caçadas inscritas em paredes de cavernas ou no pergaminho egípcio do escriba Anana¹⁸, dava-se a manifestação da integração entre o homem e o conhecimento por meio da linguagem expressando as narrativas.

Tal era o desejo de manter-se vivo, fosse para entender os caprichos da natureza fosse para ser o melhor na luta pela sobrevivência, que o homem perseguiu o conhecimento contando e inventando histórias. Mecanismo suficiente para incentivar sua interação com outros homens e a natureza.

¹⁶ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 74.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas – símbolo mitos arquetipos*. São Paulo: DCL, 2003, p. 30.

Nas primeiras culturas, seriam os xamãs os responsáveis pela tradução poética da experiência humana, equivaleriam, para Campbell¹⁹, aos poetas de hoje. São indivíduos capazes de sintetizar o inconsciente em vida. Após uma experiência única, em que romperiam com todas as amarras do mundo natural, os xamãs teriam acesso pleno à própria consciência, transfigurando-se a partir daí. Essa experiência tornava-os 'diferentes' dos outros elementos da comunidade e conferia a eles o poder do conhecimento. Os xamãs, assumindo o novo padrão de vida, tornavam-se senhores da palavra, contando e recontando histórias, orientando as ações e consciências daqueles que o cercavam.

Considerando as narrativas ocidentais, os poemas épicos e os textos bíblicos são importantes bases de intertextualidade e continuam, tal como os mitos, a povoar grande parte das produções literárias, reconhecendo valores e modos de o homem estar no mundo.

A *Ilíada*, de Homero, considerada uma narrativa-fonte da cultura ocidental, retrata a destruição da cidade de Tróia pelos gregos, em 1.200 a. C. e as narrativas bíblicas contidas no Antigo e Novo Testamento são, ambas, amplamente retomadas em nossa cultura literária e, mais recentemente, apropriadas também sob outras formas que vão dos meios orais e impressos aos eletrônico-digitais.

Coelho²⁰ enfatiza a importância das narrativas bíblicas, pois é com a palavra de Deus que o homem alcança novo grau de *humanização*, ou seja, Deus cria o mundo pela força da palavra.

Fiorin²¹ rediscute o mito bíblico como fundador e o relaciona à ficção e à ciência e é nessas relações entre os três que a linguagem necessita ainda do mito, já que a ciência dificilmente dará conta de responder todas as questões às quais o homem se submete.

¹⁹ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 90.

²⁰ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas – símbolo mitos arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003, p. 87.

²¹ FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.

A leitura é parte da condição da formalização do conhecimento. São diversas as fontes que nos levaram a conhecer algumas das narrativas destinadas, hoje, ao público infantil e que, muitas vezes, serviram para alimentar de símbolos o homem. Diversos pesquisadores dedicaram-se à tarefa de coletar e compilar textos que pudessem esclarecer as origens e arcabouço artístico-literário de sua nação. Dessa forma, temos acesso a histórias como a de *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela* e, no Brasil, *O Saci-Pererê*, *A mula-sem-cabeça* dentre várias outras.

Ao lado dos mitos e narrativas destinadas ao público infantil, também as parábolas exercem grande influência na composição da mente literária. Tomadas como narrativas alegóricas que transmitem uma mensagem indireta, por meio de comparação ou analogia, podendo encerrar um preceito religioso ou moral, tal como as encontradas nos evangelhos²², as parábolas multiplicam-se intertextualmente em diversas manifestações artístico-literárias.

Um exemplo de criação de sentidos pelo gênero associado ao mecanismo cognitivo da projeção é o que Leonardo Boff²³ escreve, ao usar do *midraxehagadá*, gênero literário hebreu, para recontar a história da águia e da galinha. A idéia desse gênero literário é acrescentar detalhes a uma idéia ou evento nuclear, de forma a destacar o poder de libertação da narrativa.

Boff relembra um fato transformador e que ocorreu, em grande parte, motivado por uma narrativa que, contada, no momento e local adequados e para as pessoas indicadas foi capaz de encorajar um povo em busca de sua liberdade. A narração feita por James Aggrey, educador, aos seus companheiros de debate, em 1925, pela libertação de Gana da colonização inglesa representou o impulso necessário para a transformação das opiniões, e Boff, em sua obra, trata da condição humana e de como os homens podem se comportar

²² <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=par%E1bola> – 12/09/2004, às 10h57.

²³ BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1997.

como galinhas, mesmo sendo águias, numa exemplar projeção de sentidos e avaliações.

O livro é uma grande metáfora, indicada já no título *“A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana”*. O gênero midrax-hagadá enriquece a narrativa ao acrescentar e encadear uma sucessão de novas figuras e narrativas ao evento nuclear, o que acaba por sugerir a realização humana. Um filhote de águia foi adotado por um camponês e posto com as galinhas. Aprendeu a ciscar e a viver como uma galinha. Um dia, um naturalista, em visita ao camponês, reconhece, entre as galinhas, uma águia e questiona o dono. O camponês explica que havia criado o grande pássaro como uma galinha e, agora, era somente como sabia viver: como uma galinha. O naturalista insiste que uma águia seria sempre uma águia e faz algumas tentativas de mostrar à águia o que ela realmente era. Por fim, ela alça vôo, tornando-se o que sempre deveria ter sido.

A história contada por James Aggrey sobre *“A Águia e a Galinha”* é uma parábola, e é dessa narrativa que muitas outras projeções são feitas. Quando a parábola ocupou o tempo/espaço – 1925/Gana, os participantes da reunião precisaram realizar algumas projeções a fim de compartilhar da significação proposta por Aggrey, a de que eles estavam submetidos a uma vida que não era a deles, mas a do povo dominador.

Quando Boff atualiza a narrativa em outro tempo/espaço – 1997/Brasil – faz uso da intertextualidade inter-gêneros e da metalinguagem, oferecendo ao leitor uma nova projeção para a parábola, aplicável à nossa realidade.

Esse é um exemplo de como o mecanismo de projeção é importante para a chamada mente literária e caracterizá-la não como sendo um oposto de uma mente cotidiana, mas reveladora de atividades languageiras, de alta produção intertextual e carregada de valores éticos e estéticos. Cultura, sociedade e cognição são indicadas por Marcuschi como nossa principal fonte de conhecer e reconhecer o mundo, transformando-o em linguagem:

“Cultura, sociedade e cognição estão na base de toda nossa capacidade de pensar e dizer o mundo. Assim, pode-se defender com certa segurança que não somos fruto exclusivo de nossa condição genética. Além disso, pode-se admitir que a linguagem não parece ser o único órgão do conhecimento, já que a cultura, uma vez incorporada, também opera como um fenômeno cognitivo.”²⁴

A história narrada por Aggrey revela um gênero pertencente à cultura hebraica, uma narrativa amplamente difundida, para um grupo social responsável por um debate e cognitivamente disposto a projetar sentidos em busca de uma solução razoável e necessária: a libertação do povo de Gana da dominação estrangeira. Assim, cultura, sociedade e cognição atuaram conjuntamente e a linguagem pôde expressar e interferir na realidade. Sem dúvida, resta-nos acrescentar a relevância dos valores éticos e estéticos na construção dos sentidos das projeções metafóricas.

2.3. Cognição

A palavra ‘cognição’ tem recebido bastante atenção e está no cerne de uma das principais questões a que os estudiosos da linguagem se dedicam: como falamos e escrevemos o que pensamos? O conhecimento está nesse intercurso entre mente e mundo, mediados pela linguagem. São as tentativas de explicação de como conseguimos, pela linguagem, conhecer e representar esse conhecimento.

²⁴ MARCUSCHI, Luiz A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 83.

Marcuschi²⁵ aborda a Ciência Cognitiva e seus principais ramos de atuação na observação das relações entre linguagem/mente/referentes. São paradigmas teóricos que expressam um pensar sobre a linguagem e a cognição. Divididos em quatro grupos, temos os mentalistas, os empiristas, os funcionalistas e os conexionistas.

Optamos pelo posicionamento funcionalista por permitir a articulação entre informação, advinda do contexto, aos mecanismos cognitivos:

“resta-nos a posição de natureza funcionalista que consegue integrar aspectos da mente humana, como geradora de conhecimento, com a cultura, a sociedade e a experiência, como provedores informacionais relevantes numa postura integrativa dos diversos sistemas cognitivos.”²⁶

E, voltando ao exemplo de Saulo Ramos, para entendermos “- Táxi, táxi!” foi preciso recorrer à cognição, aos elementos culturais e aos elementos lingüísticos e interacionais. A única perspectiva teórica capaz de integrar tais itens é a Ciência Cognitiva Funcionalista.

Um outro exemplo em que somente o contexto, em sentido amplo, pode remeter o sentido do texto em determinada direção:

"Coalizão" de Lula fracassa e PFL fica com vaga do TCU

*Governo vê o petista Paulo Delgado perder para Aroldo Cedraz em votação secreta
Pefelista, que precisa ser aprovado pelo Senado, teve 172 votos na Câmara contra 148 do nome do PT; votação preocupa base governista*

²⁵ Ibidem, p. 33-34.

²⁶ MARCUSCHI, Luiz A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 34.

FÁBIO ZANINI

LETICIA SANDER

DA SUCURSAL DE BRASÍLIA

No que vinha sendo considerado uma prévia da disputa pela presidência da Câmara e o primeiro teste da "coalizão" de apoio a Luiz Inácio Lula da Silva, o governo foi derrotado ontem na votação secreta que escolheu o novo ministro do TCU (Tribunal de Contas da União)."²⁷

A notícia trata de um acordo entre alguns políticos para que formassem uma bancada de apoio ao presidente Lula na Câmara dos Deputados. O novo ministro do TCU, escolhido por voto secreto, Aroldo Cedraz, do PFL – Partido da Frente Liberal, opositor ao atual governo.

Na mídia impressa, jornal Folha de S. Paulo, o uso das aspas duplas é regrado pelo manual da Redação e uma das instruções nos chama a atenção:

*“Evite usar aspas para enfatizar palavras, sobretudo para imprimir tom irônico. Utilize-as para destacar títulos de livros, obras artísticas (filmes, peças de teatro, música etc.), revistas e jornais, exceto a **Folha**, que aparece em negrito.”²⁸*

No título “Coalizão” de Lula fracassa e PFL fica com vaga do TCU, não há justificativa plausível para o uso das aspas, a não ser o tom irônico ou a própria ambigüidade sugerida pela palavra. Sabe-se que o presidente Lula, ao ser entrevistado pelas redes de TV disse “colisão”, ao invés de “coalizão”. O jornal Folha retrata essa significação irônica com o uso das aspas, o que explicaria a pontuação.

É postura contrária àquela prescrita pelo Manual e indica, necessariamente, outra significação, além da frase e do discurso. É o

²⁷ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0712200616.htm>, em 07/12/2006, às 15h20.

²⁸ *Manual da Redação* : Folha de S. Paulo. / 5ª ed. – São Paulo : Publifolha, 2002, p.53.

conhecimento prévio de mundo que esclarece ser uma referência à gafe cometida pelo Presidente e que não pode ser enfatizada na notícia, pois imprimiria maior subjetividade ao discurso. Além disso, a “coalizão” proposta por Lula para fortalecer seu novo período de mandatário da nação é composta por políticos de alas diversas, o que também esclarece o uso das aspas, pois uma coalizão seria a união por proximidade ideológica, política, por interesses econômicos, o que não ocorre na formação política dos que a ela aderiram. Parece-nos que há, na verdade, um julgamento ético da coalizão de caráter político. Algumas associações políticas poderiam ser efetivadas em função de outros objetivos e futuras convergências, espelhando as novas relações internacionais como, por exemplo, **Mercosul** – Mercado Comum do Sul - e **Ibas** – Fórum de Diálogo entre Índia, Brasil e África do Sul.

São interpretações possíveis, mas como expostas aqui, permanecem possibilidade, pois somente a leitura, em situação cotidiana, permitiria esta ou aquela afirmação. Um leitor real e comprometido com sua interpretação é quem poderia indicar quais sentidos julgaria apropriados e, ainda assim, os mecanismos utilizados para a consecução da tarefa, ficariam invisíveis e é por pressuposição que estabelecemos alguns parâmetros.

Juntamente com Marcuschi²⁹, admitimos a seguinte hipótese: a de que as representações possam ser divididas entre representações cognitivas e representações lingüísticas. As representações cognitivas dariam conta dos esquemas mentais, *blendings* e projeções. Seriam os mecanismos cognitivos. A produção lingüística escrita ou falada, interpretada, seria a representação lingüística. Num caso como o do exemplo anterior, não temos como explicar a forma ou o modo como as informações poderiam ser ativadas e incluídas na interpretação, mas seria possível que algum leitor inferisse tais elementos e construísse uma ou outra leitura. A palavra ‘coalizão’ sugeriria elementos

²⁹ MARCUSCHI, Luiz A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 35.

ligados ao contexto situacional e competiria ao leitor, e somente a ele, a inclusão ou não desses elementos em sua interpretação.

A lingüística cognitiva observa tais aspectos, dá relevo ao conhecimento prévio de mundo, sem deixar de notar o que se refere à frase, ao texto e ao discurso, ainda que não seja possível explicar os mecanismos cognitivos responsáveis por tais resultados. Importa-nos integrar o contexto e a cultura, na funcionalidade dos discursos.

2.3.1. Metáfora

Há diversos estudos sobre a metáfora e é, certamente, a figura de linguagem que mais recebeu e recebe atenção de lingüistas, psicólogos, sociólogos, e outros profissionais cujo interesse seja o de avaliar sua importância, funcionalidade e papel na interação comunicativa. Nesse sentido, um breve histórico situa a pesquisa desse mecanismo lingüístico, social, cultural e cognitivo no escopo da Lingüística Cognitiva.

A metáfora, figura de linguagem amplamente estudada nas ciências humanas e, em especial, na Lingüística, mereceu capítulo à parte já na *Arte Retórica e Arte Poética*³⁰ e bastante presente na *Nova Retórica*, com Olbrechts-Tyteca, no *Tratado da Argumentação – Nova Retórica*³¹.

Os estudos sobre ela contêm algumas incursões pelas ciências cognitivas que devem ser notadas.

Lakoff e Johnson³² ampliam a noção retórica de metáfora para o domínio da cognição em que a percepção do mundo, do real, pode ser também metafórica. É a chamada metáfora conceitual. Os autores concluem ser a

³⁰ ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 15ª ed., Ediouro, s/d.

³¹ PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA. 1996. *Tratado da argumentação – A nova retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

³² LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

metáfora um dos mais importantes mecanismos cognitivos de apreensão do real, do mundo que nos cerca. São as metáforas do cotidiano, pois crianças e adultos fazem uso da linguagem metafórica em seu dia-a-dia e, muitas delas, são sequer percebidas como metáforas. É como se elas representassem o próprio objeto ou situação.

A metáfora conceitual lida com dois espaços mentais: os chamados domínios de origem e domínio alvo discutidos por Fauconnier e Turner³³. Os domínios contêm as informações presentes na memória de longo termo do receptor, são informações universais e aprendidas no convívio social, os chamados “frames”³⁴.

Os “frames” organizam as informações a serem resgatadas no momento do entendimento de uma metáfora. O resgate se dá por domínios: um domínio é chamado de origem e o outro é o alvo. O domínio de origem contém o objeto ou situação que se quer conhecer, nomear, atribuir qualidades; já o domínio-alvo possui o resultado da combinação metafórica em que se unem elementos do desconhecido ao conhecido, evidenciando a percepção do objeto ou situação metaforizada.

É com Mark Turner e Gilles Fauconnier³⁵, que a metáfora tem o seu papel dentro das ciências cognitivas ampliado. O “blend” introduz outros espaços mentais em que combinações metafóricas irredutíveis ao modelo da metáfora conceitual, passam a ser observadas.

A metáfora ‘blend’ usa de quatro domínios fundamentais, reorganizando e acrescentando os espaços mentais: um domínio, o espaço genérico, contém as informações em sua totalidade – é um domínio universal; temos também o domínio de origem e o domínio-alvo, mas a combinação final ocorre no domínio da combinação. O espaço genérico fornece elementos para o domínio de

³³ FAUCCONNIER, Gilles & TURNER, Mark. *The Way we think - Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002.

³⁴ ABREU, A.. S. *Metáfora - uma visão funcionalista*. Em Letras, Vol. 19. nº 1 e 2: 95-108, PUC – Campinas, 2000.

³⁵ FAUCCONNIER, Gilles & TURNER, Mark. *The Way we think - Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002.

origem e o domínio-alvo. O significado final ocorre com a combinação dos elementos no *'blend'*, ou domínio da combinação.

A Linguística Cognitiva pressupõe atividades perceptivas a fim de que o indivíduo possa apreender o real por meio dos espaços mentais e combinações possíveis ou recriadoras.

As metáforas, em especial, são tidas como lugar de referenciação do universo perceptivo para o homem, ou seja, a fim de nomear as entidades que o cerca, faz uso de referências metafóricas, não-literais, das entidades, apropriando-se dos objetos agora nomeados ou referenciados. Além dessa propriedade, não podemos deixar de incluir o mecanismo da projeção, uma das principais características da mente literária³⁶. A projeção é um mecanismo cognitivo pelo qual o homem pode aplicar outros sentidos a um referente já conhecido. Ao ouvir uma metáfora como, por exemplo, *'Ele é um leão'*, sabemos imediatamente que se trata de características de um leão projetadas para um homem. Provavelmente a força. Dificilmente, em nossa cultura, projetaríamos grandes patas por grandes mãos, por exemplo. É provável que a escolha do que será projetado seja determinada pela funcionalidade e não uma escolha aleatória. Também é provável que ajam como determinantes a cultura e o contexto da formulação da expressão.

Uma projeção especializada segue o mesmo mecanismo da projeção anterior, com a diferença de que o indivíduo será o responsável pela escolha do âmbito da projeção. Por exemplo, contamos um problema pelo qual passamos a alguém e esta pessoa, ao invés de discuti-lo conosco, passa a nos contar uma história. O objetivo dela é que a nossa reflexão seja também feita a partir da narrativa que nos foi contada. Há, nesse caso, uma série de projeções que podem se entrelaçar na busca dos sentidos. Tarefa que cabe ao enunciatário, apesar de motivada tematicamente pelo enunciador.

³⁶ TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996.

A metáfora, na Estilística literária, é tratada por Martins³⁷ e tem os efeitos produzidos observados. A estilística da palavra, ao procurar esclarecer as diferenças entre palavra, léxico e vocábulo, impõe determinados limites no que tange a análise estilística. Palavras gramaticais e lexicais determinam a atuação da estilística da palavra e, inicialmente, pretendemos nos ater às palavras lexicais, observando seus significados e sentidos.

Martins³⁸ trata ainda da metáfora no capítulo destinado à linguagem figurada, dentro da estilística da frase. A tentativa de distinção entre imagem e metáfora toma como ponto de partida a caracterização proposta por Bally³⁹. É interessante ressaltar que a ordem dos termos que compõem uma metáfora, também estudada e exemplificada no mesmo capítulo, indica uma orientação para a estilística da frase.

Observar a metáfora a partir do foco da estilística da enunciação, apesar de Martins⁴⁰ não o fazê-lo, por se tratar de um estudo cujo mote é a estilística, pode favorecer a conjunção entre a metáfora na enunciação e no Funcionalismo, já que a competência comunicativa é o elemento norteador, mediador das relações entre leitor e produtor do texto.

Abreu⁴¹, ao tratar da metáfora funcional, destaca o aspecto pragmático de determinadas construções metafóricas. Os *'frames'* e esquemas são transferidos do domínio de origem para o domínio-alvo, levando em conta a intenção comunicativa do falante, seja a de denominar, informar, argumentar ou sensibilizar o interlocutor.

Para Ferrarezi⁴², a metáfora está relacionada ao conceito de cenário, pois as palavras, metafóricas ou não, têm o seu sentido especializado no processo de

³⁷ MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2ª ed.. São Paulo: T. A. Queiroz: 1997.

³⁸ Ibidem, p. 91-92.

³⁹ Ibidem, p. 91-92.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ ABREU, A.. S. *Metáfora - uma visão funcionalista*. Em Letras, Vol. 19. nº 1 e 2: 95-108, PUC – Campinas, 2000.

⁴² FERRAREZI Jr., Celso. "Da metáfora Funcional e algumas Implicações". In: *Primeira Versão*, ano I, nº 82 – março, Porto Velho, 2002.

comunicação. As metáforas funcionais, segundo o autor, são elementos de identificação cultural e atuam como depósito de conhecimento. Quando existe a troca ou o domínio de uma cultura sobre outra, esses depósitos de conhecimentos passam a perder sua carga de informatividade, fato que é tido como destruição do patrimônio cultural da comunidade dominada. Apesar de não haver relação exposta pelo autor, a Semiótica das Culturas pode colaborar na identificação dos mecanismos culturais que fomentam a construção de determinados significados tidos como culturais.

O estudo da cor como informação é abordado por Luciano Guimarães⁴³. Segundo ele, a cor é capaz de colaborar na construção e entendimento da informação. Sua fundamentação teórica está pautada pela Semiótica das Culturas. As cores são veículo de informação cultural e plenamente e reconhecidas como tal na elaboração de mensagens visuais expostas em revistas e jornais, alguns estudados em pormenores na obra.

Sobre o branco, Guimarães dedica atenção especial e recupera várias concepções sobre ser o branco uma cor primária, ou mesmo uma cor. Isaac Newton comprovou que a luz branca, quando decomposta em sete bandas, compõe o espectro das cores primárias: vermelha, alaranjada, amarela, verde, azul, anil e violeta.⁴⁴

Já para as cores polarizadas, Guimarães procura delimitar o espaço paradigmático das cores. Assim, elas podem polarizar com temperatura, peso, movimento ou termos vinculados ao mundo natural.⁴⁵

Essa possibilidade de relação entre cor e temperatura foi observada também por Lakoff e Johnson⁴⁶, em *Metáforas da vida cotidiana*⁴⁷, em que apontam as experiências humanas como mote para a elaboração de algumas

⁴³ GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: da construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

⁴⁴ Ibidem, p. 64.

⁴⁵ Ibidem, p. 80.

⁴⁶ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

⁴⁷ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

metáforas. Nesse caso, as metáforas de base experiencial como o *vermelho é quente* ou o *preto é frio* estariam ligadas à percepção do fogo como calor e da ausência de luz como frio, respectivamente.

As metáforas da luz em textos poéticos também são estudadas por Lakoff e Turner⁴⁸ e são admitidas a partir do eixo *luz é substância*.

A oposição entre cores também é possibilidade para o entendimento de como elas podem ser percebidas, seja em textos verbais ou não-verbais. O que Guimarães chama de *leitura correta* pode ser questionado, mas a caracterização literária está presente ao tratar da *polissemia*:

*“A possibilidade de admitir muitas interpretações, ou seja, a polissemia, é uma característica fundamental da arte, que até certo ponto podemos atribuir também à cor. Entretanto, é possível obter-se uma significação precisa para determinada cor em determinado texto cultural. Para conseguir tal invariante, a aplicação da informação cromática deverá estar combinada com outros elementos sónicos além da própria cor, que possam, no texto cultural apresentado, indicar a leitura correta. Um desses elementos pode ser a presença simultânea da cor simbolicamente oposta.”*⁴⁹

Interpretar os significados que as cores podem sugerir em determinadas culturas é algo bastante observado em estudos de viés semântico. A possibilidade literária explora o que sugestivamente é chamado de engenhosidade semântica por Roberta Pires de Oliveira⁵⁰.

⁴⁸ LAKOFF, George and Mark TURNER. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press, p. 70-71.

⁴⁹ GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: da construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000, p 97-98.

⁵⁰ OLIVEIRA, Roberta Pires de. A manhã é uma esponja: um estudo sobre a engenhosidade semântica. REVISTA DELTA, v.13, nº 2, p.83 - 107, 1997.

Guimarães⁵¹ relaciona a recepção das cores às interpretações simbólicas dentro do escopo da cognição, já que seria a capacidade de associação a responsável pela interpretação simbólica que comumente atribuímos às cores. A cor preta, exemplifica ele, carrega o simbolismo da morte, pois *“tem origem nas características físicas e fisiológicas da percepção, na expressão da ausência de luz e, portanto, da ausência de ação.”*

Ao final, propõe um modelo de uso das cores, enfatizando a necessidade do uso consciente, a fim de que o elemento cromático colabore na informatividade dos textos. A mídia em geral pode enfatizar, acrescentar ou transformar a informação de acordo com o uso das cores presentes na diagramação e composição cromática dos materiais utilizados nos veículos de comunicação.

Roberto Casati, em *A descoberta da sombra*⁵², trata da importância da sombra e afirma, inclusive, que seria mais significativa do que a própria luz. A abordagem sobre a materialidade/imaterialidade da sombra discute vários casos em que o conhecimento dos processos cognitivos esclarecem ser a sombra domínio do imaterial.

*“Há sombra onde a luz não vê”*⁵³ é uma afirmação dada pelo autor a fim de tentar conceituar o que é uma sombra, relacionando-a à noção de ponto de vista. A sombra é percebida por um novo ponto de vista, pois numa mesma cena podemos estar convivendo com mais de um foco e o da sombra é um em particular, é o ponto de vista projetado pela luz.

Sombra e objeto são sintetizados em uma só imagem a partir do trabalho da mente, pois são captados em separado pelos olhos e, ao chegarem ao cérebro, operações cognitivas sintetizam as duas imagens. A idéia de a luz

⁵¹ GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: da construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 108.

⁵² CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra: de Platão a Galileu: a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade*; tradução de Eduardo Brandão.-São Paulo: Companhia das Letras, 2001,p. 9

⁵³ Ibidem, p. 238.

projetar-se sobre os objetos e a sombra ser o resultado dessa projeção são coincidências semânticas não exploradas pelo autor.

Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago, lida diretamente com a metáfora da luz, pois além de ser a cegueira dos habitantes afetados uma cegueira diversa da conhecida no meio médico, pois não se tratava da cegueira psicológica nem da amaurose, cuja 'visão' é a treva completa, Saramago inova aplicando um processo de ressignificação da metáfora da luz: a cegueira é branca.

Expressões como '*um mar de leite*', '*é como se estivesse no meio de um nevoeiro*', '*um muro branco do outro lado*', '*insondável brancura cobria tudo*', '*é como se não houvesse noite*', '*a luz tornara-se em ruído*', '*lençol branco*'... renovam os significados atribuídos à luz como metáfora de uma cegueira que se quer metáfora do nosso tempo. Se a palavra luz nos traz à mente a paz, a alegria, a plenitude, em Saramago, a luz é a própria treva vestida de branco, é a inquietação, a perda de rumo. A metáfora da luz, no *Ensaio sobre a Cegueira* cria, paradoxalmente, um percurso de imagens para a leitura pela cegueira branca de seus personagens.

Muitos são os campos semânticos associados à palavra luz em nossa cultura e o valor assumido é geralmente de caráter positivo.

Para Cunha⁵⁴, *Luz*, substantivo feminino, do latim *lux lucis*, derivado da raiz *leuk*, significando '*brilhar, é tudo que produz claridade, tornando visíveis os objetos, brilho, fulgor, cavidade central de um órgão tubuloso*', mantém a significação cultural de caráter positivo. No entanto, o nome *Lúcifer* também é derivado de luz, mas a significação cultural é oposta: é o uso da lucidez para o mal, contrariando a conotação positiva do termo luz.

Lurker⁵⁵, no dicionário de Simbologia, aponta como primordial a significação positiva do termo, envolvendo o divino, o imaterial, e a luz é

⁵⁴ CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 484.

⁵⁵ LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 403-404.

considerada um dos principais símbolos religiosos da humanidade. Também é demarcadora da separação do mundo divino e do mundo terreno representados, respectivamente, pela luz e trevas.

Essa conjugação entre o positivo e o negativo talvez seja a que perpassa ressignificações da palavra luz. Estudar os casos mais significativos de ocorrência da palavra luz no romance indicado pode complementar estudos já existentes sobre a metáfora e seus usos na língua, assim como fortalecer a estilística da palavra, ao tomar um termo – luz – e o uso lingüístico e semântico que se fez dele na obra em questão e nas leituras escolhidas para análise.

A metáfora, neste estudo, é um importante eixo para a compreensão da imanência dos sentidos em um texto e, por meio dos mecanismos de projeção, acrescenta aos sentidos, outras nuances, algumas de caráter estilístico, marcando a presença do enunciador; outras em que a metáfora enseja sentidos em que a presença e participação do enunciatário serão fundamentais para a completude.

2.3.2. Metonímia

Os casos de metonímias sintetizam um tipo de referência: *o uso de uma entidade para nos referirmos a outra, relacionada a ela.*⁵⁶ Quando é possível, uma entidade ou referente é denominada por outra entidade ou referente com a qual se relaciona, em que se expresse a contigüidade. Casos como:

Ele adora ler Machado de Assis. (Ler as obras escritas por Machado de Assis).

⁵⁶ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002, p. 91.

Os livros escritos por Machado são outras entidades relacionadas a ele, autor. Indissociáveis dele e mérito de sua vida de escritor, além disso, servem para representá-lo, sem a necessidade de incluir a informação completa, bastando a referência à entidade que o completa e é capaz de identificá-lo.

A metonímia é, principalmente, um recurso de referenciação, mas não só, também se presta à compreensão e entendimento dos textos, amplificando, reduzindo ou indicando a força argumentativa que seleciona a entidade a ser utilizada. Muitas metonímias expressam valoração cultural em suas escolhas.

Um episódio marcante de uso da metonímia foi o referente à febre aftosa na América Latina. As diversas notícias sobre o sacrifício de vacas, bois e outros animais não vacinados contra a doença precisavam manter a objetividade, a fim de noticiar o fato. Em 20/03/2006, as primeiras avaliações e resultados do controle da doença começam a ser divulgados: “*No total, foram sacrificadas 33.741 cabeças de gado, sendo 32.549 bovinos, 566 suínos e 626 pequenos ruminantes.*”⁵⁷

Nesse exemplo, a expressão **cabeças de gado**, também denominada na retórica tradicional de sinédoque, expressa a parte – cabeça do animal – pela totalidade dele. A expressão, além de indicar uma forma bastante comum de contar o rebanho, pelo número de cabeças na linha do horizonte, expressa também a valoração de animal de criação, para venda e comercialização, o que os distingue dos animais de estimação. Nesse caso, *cabeças de gado*, a metonímia é muito bem empregada, pois isola o sentido, a compreensão, para o âmbito comercial do cuidado e produção desses animais, não levando em conta valores afetivos, emocionais ou sociais.

A palavra *sacrifício* indica a morte do animal para a obtenção de graça ou benefício, o que, aqui, é a erradicação da doença. Nessas observações, não levamos em conta o modo como os animais poderiam ser sacrificados e a expressão cunhada para isso foi “**rifle sanitário**”:

⁵⁷ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u106116.shtml>
Acesso em 25/01/2008, às 09h53. Veiculado em 20/03/2006.

“EUA usaram 'rifle sanitário' há cem anos
da Reportagem Local

O "rifle sanitário", método usado pelo governo brasileiro para exterminar o foco de febre aftosa em Mato Grosso do Sul, foi a arma empregada também pelos EUA para eliminar a moléstia de seu território há cerca de cem anos.”⁵⁸

O **“rifle sanitário”** é assim chamado, pois podem ser chamados a participar da operação Policiais Militares, o Exército e empregados das fazendas. Os animais são reunidos num grande grupo e os atiradores, posicionados, matam todos a tiros. Em seguida, o material para análise laboratorial é coletado e as carcaças são incineradas em valas de seis a sete metros e cobertas em seguida, com terra e cal. Espera-se, com essa atitude, erradicar o vírus da aftosa e, assim, liberar a carne para exportação.

A metonímia **cabeças de gado** transporta a idéia de objetividade ao discurso jornalístico, não aproximando a notícia da crueldade cometida contra os animais ou o desequilíbrio social e econômico provocado pelo abate indiscriminado e a rejeição de carne que poderia ser aproveitada para consumo humano. O **rifle sanitário** eliminava cabeças de gado e não animais de criação. Muitas das pessoas que tiveram seu gado abatido não eram grandes produtores, mas pequenos agricultores e criadores de animais para leite. As conseqüências foram funestas para alguns municípios do Rio Grande do Sul e, em situações bastante particulares, a análise dos efeitos de tal prática era expressa em textos dissertativos, tais como artigos e editoriais, circulando nos principais veículos de comunicação:

⁵⁸ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/agrofolh/fa17039808.htm>
Acesso em 25/01/2008, às 10h00. Veiculado em 17/03/1998.

“Somente quem viu de perto o descalabro econômico e social provocado pela doença no município gaúcho de Jóia, no ano passado, sabe da seriedade com que o assunto deve ser tratado. A morte de mais de 11 mil animais em uma região de agricultura familiar, onde predomina a atividade leiteira, deixou estigmas profundos na população local.”⁵⁹

Apesar de esse texto ter sido veiculado em 2001, é possível verificar a diferença entre uma abordagem noticiosa de uma opinativa sobre o mesmo procedimento.

Restando aos textos noticiosos, a citação ou a descrição do método. A própria expressão “**rifle sanitário**” é também um exemplo de metonímia, pois a palavra *rifle* representa a entidade relacionada à principal ação do evento: matar os animais. Seria o caso de instrumento pelo evento. Em *Sanitário*, temos o efeito pelo local, pois a limpeza e desinfecção dos lugares atingidos pelo vírus da febre aftosa é representada por seu resultado ou efeito, em local determinado.

As duas metonímias reunidas compõem a idéia, num *blending*, de que haveria uma arma capaz de limpar, desinfetar, expressando positividade em relação ao evento. A arma escolhida é o rifle, característica da época em que a expressão passou a ser utilizada, assim como sanitário, referência tanto ao local destinado aos restos e sujeiras, quanto a uma especialidade – médico sanitário.

Assim como na análise do exemplo *rifle sanitário*, há uma série de outras metonímias – *parte pelo todo, produtor pelo produto, objeto pelo usuário, controlador pelo controlado, instituição pelos responsáveis, lugar pela*

⁵⁹ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/agrofolh/fa2606200105.htm>

Último acesso em 21/02/2008, às 22h28. Veiculado em 26/06/2001.

José Hermeto Hoffman é secretário de Agricultura e Abastecimento do Rio Grande do Sul.

*instituição e lugar pelo evento*⁶⁰ - capazes de expressar valores culturais, representativos de nossa experiência conceptual cotidiana, organizando nossos pensamentos, ações e atividades lingüísticas interacionais.

Cabeças de gado e rifle sanitário expressam não somente escolhas lingüísticas ou aleatórias para o que pretendem designar, nem são simples recursos de referência ou figurativização de atores e eventos, mas vão um pouco além: são demonstrações de como pensamos e agimos. Como pensamos os animais criados para corte, como os contamos aproveitando a linha do horizonte e observando suas cabeças, como agimos em caso de epidemia por febre aftosa, como noticiamos o evento e, ainda, como respondemos ao embargo generalizado da exportação de carne brasileira.

2.3.3. Esquemas de imagem

Croft e Cruse⁶¹ tratam dos esquemas de imagem como a conceptualização da experiência incorporada em modelos esquemáticos. Não são imagens, no sentido usual, mas modelos esquemáticos originados a partir de determinados domínios de imagens. Basicamente, esses domínios de imagem provêm de nossa experiência corporal, reconstruída a partir de conceptualizações lingüísticas.

Ainda no mesmo capítulo, um inventário de esquemas de imagem proposto inicialmente por Johnson e Lakoff e Turner é assim mostrado por Croft e Cruse⁶²:

⁶⁰ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002, p. 94-96.

⁶¹ CROFT, William & CRUSE, D. Alan. *Cognitive linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p 44.

⁶² *Ibidem*, p 45.

ESPAÇO	Para um lado/para outro, frente/atrás, esquerda/direita
ESCALA	Rota
RECIPIENTE	Retenção, dentro/fora, superfície, cheio/vazio, conteúdo
FORÇA	Peso(equilíbrio), <i>counterforce</i> (força), coerção, restrição, facilitação, obstrução, desvio, atração.
UNIDADE/MULTIPLICIDADE	Fundido, acumulado, dividido, repetido, parte-todo, contável/incontável, ligado
IDENTIDADE	Correspondente, imposto
EXISTÊNCIA	Remoção, espaço fronteiroço, ciclo, objeto, processo.

Dessa forma, podemos observar que os esquemas de imagem estão intimamente relacionados à noção de domínio cognitivo, aspecto explorado na análise de algumas interpretações, tanto dos estudantes quanto dos críticos. Trataremos o *Ensaio sobre a cegueira* como um produto lingüístico conceptualizado gramaticalmente.

Os Autores citados, na seqüência da explanação, expõem o que pode ser tomado como o modelo ampliado de ocorrências cognitivas⁶³, sob a forma de esquemas de imagem. O principal objetivo deles é mostrar que a conceptualização faz uso de processos cognitivos gerais já estudados pela psicologia e fenomenologia e, o quadro que segue, seria um desdobramento dos quatro tipos fundamentais já expostos.

Operações de construção lingüística como instâncias de processos cognitivos gerais:⁶⁴

I. Atenção/saliência

⁶³ Ibidem, p 46.

⁶⁴ Ibidem. A tradução é de minha inteira responsabilidade, assim como os acréscimos a alguns itens, cujo único objetivo foi o de tornar o entendimento mais imediato, já que não serão exemplificados todos os casos ao longo das análises.

- A. Seleção
 - 1. Perfil
 - 2. Metonímia
- B. Escopo (domínio)
 - 1. Escopo de predicação
 - 2. Busca de domínios
 - 3. Acessibilidade
- C. Ajuste de escala
 - 1. Quantitativo (abstração)
 - 2. Qualitativo (esquematização)
- D. Dinâmico
 - 1. movimento fictício
 - 2. sumário/exame seqüencial

II. Julgamento/comparação (incluindo esquemas de imagem de identidade)

- A. Categorização (*framing* – estrutura)
- B. Metáfora
- C. Figura/elemento

III. Perspectiva/situacionalidade

- A. Ponto de vista
 - 1. Ponto de vantagem
 - 2. Orientação
- B. Dêixis
 - 1. Espaço-temporal (incluindo esquemas de imagem espacial)
 - 2. Epistêmico (elemento comum)
 - 3. Empatia
- C. Subjetividade/objetividade

IV. Constituição/Gestalt (incluindo muitos outros esquemas de imagem)

- A. Esquematização estrutural
 - 1. Individuação (fronteira (limites), unidade/multiplicidade, etc.)
 - 2. Topológico/esquematização geométrica (recipiente, etc.)
 - 3. Escala
- B. Força dinâmica
- C. Relacionalidade (entidade/interconexão)

Ao lermos um texto, reconhecemos objetos ou figuras, eventos e histórias utilizando, muitas vezes, os esquemas de imagem. “*Os esquemas de imagem são modelos que recorrem à nossa experiência sensório-motora*”⁶⁵ e, adiante, “*Os esquemas de imagem originam-se da percepção, mas também da interação.*”⁶⁶. Dessa forma, tanto a percepção, quanto a conceptualização e a interação serão levadas em conta ao identificarmos os esquemas de imagem que percorrem alguns segmentos de *Ensaio sobre a Cegueira* e seus respectivos usos nas interpretações.

Um debate importante e que suscita questionamentos diversos é a existência ou não da mente literária em oposição à existência de uma mente cotidiana. Seria como se disséssemos que a mente opera de determinada forma quando se trata da vida cotidiana e, de outra forma, quando o objetivo do trabalho mental é de finalidade literária ou estética. Seriam necessários recursos diversos para uma e outra operação e, assim, o homem, em sua vida cotidiana, se comunicaria de forma diferente daquela chamada literária.

Lakoff e Johnson no livro *Metáforas da vida cotidiana*⁶⁷, exploram justamente questões como essas e generalizam as metáforas iniciando a discussão a partir do mito do objetivismo.

Mark Turner ⁶⁸ toma como princípios da mente literária a narrativa, a projeção e a parábola. A posição assumida é a de que a mente literária é o fundamento e está presente tanto no cotidiano quanto nos chamados textos literários. Seu principal fundamento é a exploração da parábola como um mecanismo da mente humana, de origem cognitiva. As projeções narrativas das parábolas são tão importantes quanto, já que originam possibilidades cognitivas

⁶⁵ TURNER, Mark. *The Literary Mind – The origins of thought and language*. Oxford University Press, 1996, p. 16.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

⁶⁸ TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996.

de ampliação das parábolas para outros universos, o que se caracterizaria como um mecanismo cognitivo fundamental para o pensar humano.

As projeções metafóricas podem revelar outros planos de significação para a narrativa, a exemplo do observado por Turner⁶⁹ em que a parábola do burro e do boi serviu para o pai de Sherazade fazer com que a filha refletisse sobre sua escolha.

O rei Shariar, desolado por ter sido traído pela primeira esposa, após mandar executá-la, passa a acreditar que não exista mulher digna de confiança. Encarrega seu vizir de lhe trazer uma virgem por noite e, após as núpcias, era morta. Depois de várias delas serem executadas, poucas restavam para o cumprimento da ordem e uma das filhas do vizir, Sherazade, preocupada com o destino das outras jovens, decide que seria a próxima noiva do rei. Ao comunicar sua decisão ao pai, pede que ele a leve ao rei. O vizir, muito preocupado, pois sua filha seria a próxima a morrer, conta a ela uma história: a história do burro e do boi.

Um rico fazendeiro, dono de muitas cabeças de gado e conhecedor da linguagem dos animais, mantinha num estábulo um boi e um burro. O boi era levado todos os dias ao campo e, carregando o arado, trabalhava para seu dono. Voltava cansado e, um dia, após se lamentar, o burro disse a ele que fizesse como ele próprio fazia. Deveria fingir-se doente, cansado, pois, assim, o dono desistiria de levá-lo ao campo para arar a terra. No dia seguinte, o boi resolve seguir o conselho do burro e fica caído, amolecido, como se estivesse muito doente. O fazendeiro olha a cena e não tem dúvidas. Põe o arado no burro e o manda para o trabalho.

Essa história é uma parábola e, ao ser interpretada pela filha, por meio da projeção de sentidos, poderia mostrar-lhe as conseqüências de seu ato: ao querer proteger as donzelas do reino, poderia ser ela própria a sacrificada, tal como o burro sugerira ao boi.

⁶⁹ Ibidem.

Nesse processo de interpretação da parábola estão envolvidos atores, ações e eventos que, integrados dinamicamente, possibilitam a projeção da narrativa para o universo de Sherazade. O pai, ao invés de aconselhá-la diretamente ou proibi-la, narra uma história capaz de incentivá-la a refletir e perceber o seu desejo: o de que ela desistisse de ser a próxima noiva do rei.

Sherazade diz ao pai que irá e tem um plano. A cada noite, contará uma história, uma parábola, ao rei, deixando a seqüência da narrativa em suspenso. Ao aguçar a curiosidade dele, na noite seguinte, ele pediria a ela que lhe contasse o restante, adiando por mais uma noite a execução. E, assim, ela sobreviveria e, caso o casamento se consolidasse, ele seria capaz de reconstruir seus valores, voltando a acreditar que o casamento e a fidelidade feminina seriam possíveis. Finalmente, Sherazade atinge seu objetivo e, dessa forma, podemos dizer que o mecanismo da projeção foi responsável, em grande parte, pela transformação do pensar do rei, refletido em sua atitude de não sacrificar mais donzela alguma.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a possibilidade de verificação da narrativa tal como uma grande parábola também parece ser possível, se levarmos em conta o uso de mecanismos e estruturas conceptuais recorrentes na construção de várias interpretações.

Assim, os dois princípios da mente literária, o da parábola e o da projeção, foram articulados de forma a demonstrar que a mente humana pensa e torna possível a ação pela cognição e interação lingüística.

A parábola tem a narrativa da imaginação como instrumento fundamental do pensamento, pois a capacidade racional depende disso. Permite olhar para o futuro, predizer, planejar e expor o que se pensa. O homem está em contato com várias mini-narrativas desde o seu nascimento e a conceptualização e a prática interacional/discursiva são práticas lingüísticas indissociáveis.

Da mesma forma, o segundo princípio, a projeção de uma história sobre outra é um instrumento mental capaz de transformar o pensar e possibilitar avaliações racionais, independente da experiência empírica.

Turner⁷⁰ dedica-se à exposição do modelo mental da parábola, apontando uma série de procedimentos/mecanismos possíveis de que o ser humano faz uso para atribuir sentidos aos textos e os exemplifica com a história de Sherazade. Para cada item, não temos respostas absolutas, mas questões sobre as quais é possível refletir. A certeza que nos fica é a de que os mecanismos conceptuais ainda precisam de diversas contribuições, além da lingüística, a fim de identificar como se dão as construções conceptuais em nossa mente.

Predição – pela projeção de uma narrativa sobre outra é possível imaginar o que pode acontecer. Ao associar atores, eventos e espaços das narrativas às situações do cotidiano, torna-se possível prever resultados futuros sem a necessidade de vivenciá-los. Permite ao homem tomar decisões antecipando-se aos eventos e usando de sua capacidade de arbítrio. Na história de Sherazade, o pai imagina o que poderia acontecer a ela, usando a parábola do burro e do boi e, assim, espera prever o futuro.

Avaliação – além de prever, a narrativa pode avaliar a projeção, valorizando-a de acordo com suas convicções pessoais, culturais e sociais. As narrativas permitem a avaliação de determinadas possibilidades, desde que seja levada em conta a valoração dada a atores, eventos e espaços. É um mecanismo importantíssimo na formação, estabilização e transformação de pensamentos e, em especial, para o texto argumentativo/dissertativo. O pai de Sherazade, o vizir, além de prever as conseqüências do ato dela, ainda as avaliou, com discernimento.

Planejamento – o planejamento mental das ações ocorre em função dos objetivos que se pretende alcançar. A experiência conceptual integra a

⁷⁰ TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996, p. 9-11.

organização dos planejamentos tais como causalidade, conseqüência, temporalidade, etc. Para Sherazade, seu objetivo principal era parar a sucessão de jovens assassinadas pelo rei Shariar, mas para isso teria que conseguir um sólido casamento com ele, seu segundo objetivo e, cumprindo-se este, aquele estaria também finalizado. Este era o planejamento de ações dela, a fim de que seu objetivo se concretizasse.

Explicação ou Explicação – é o que antecede a narrativa. São as ações e o contexto que promoverão a existência e a necessidade da narrativa. Sherazade conhecia os motivos pelos quais o rei Shariar queria sempre outras moças virgens e não permanecia casado com nenhuma de suas noivas.

Objetos e eventos – integram a parte conceitual das narrativas e é da relação dinâmica entre eles que se pode reconhecer o que é ou não uma narrativa.

Atores – construímos categorias conceituais que nos permitem reconhecer atores. Fica a pergunta sobre como construímos tais categorias.

Histórias – nós somos capazes de reconhecer histórias como um complexo de integrações dinâmicas entre atores, eventos e objetos.

Projeção – as parábolas são projetadas em situações literárias ou do cotidiano e é isso o que o pai de Sherazade esperava que ela fizesse e mudasse seu procedimento: a partir da história do burro e do boi, Sherazade poderia projetar as figuras em si mesma, as outras virgens e o rei, projetando o mesmo infeliz destino para ela. O mecanismo da projeção é perceptível em nossas interpretações, mas a resposta para o modo como realizamos tal tarefa cognitivamente, ainda não foi suficientemente esclarecida.

Metonímia – as metonímias fazem parte das narrativas e o homem é capaz de atribuir sentido a elas. Muitas delas estão inscritas na cultura de determinada população lingüística. Sabemos, por exemplo, que na história do burro e do boi, o arado é metonímia para trabalho, assim como várias outras. No entanto, também não é suficientemente esclarecida a forma como

organizamos e construímos cognitivamente as metonímias. Há pistas nas informações contextuais, culturais e referenciais, mas não explicativas da conceptualização metonímica.

Narrativas emblemáticas – as narrativas emblemáticas referem-se às recorrências. Uma determinada narrativa, como o conflito entre pais e filhos citado por Turner, no caso de Sherazade e seu pai, é um exemplo de recorrência em narrativas, construído culturalmente e, por vezes, um estereótipo de comportamento, algo esperado e sugerido pela comunidade.

Esquemas de imagem – são os modelos recorrentes em nossa experiência sensório-motora. As habilidades de comparação e simetria são exemplos típicos de esquemas de imagem. Outro exemplo bastante comum é o esquema de imagem de percurso. Dizemos, por exemplo, “*Estou no fim da história*”, o que significa uma apropriação da experiência sensório-motora de nosso corpo em um determinado ponto de um percurso: no final dele.

Contraparte dos domínios imaginativos – as narrativas lidam também com possibilidades. Cada personagem é ator de um determinado roteiro e, no entrecruzamento deles, caminha a narrativa. Os espaços mentais das narrativas de cada ator têm sua contraparte naquele que atua com/contra ele. As possibilidades de cada espaço mental dos atores sugerem muitas possibilidades de continuidade, mas somente uma é posta na narrativa. Turner irá discutir, ao longo do livro, a forma como nós construímos os espaços mentais narrativos e estabelecemos as conexões entre eles. Na narrativa de Sherazade, o pai dela lida com dois domínios imaginativos, um relativo ao tempo presente, aquele em que a filha que ser a próxima noiva do rei, e o domínio imaginativo do futuro, contando com a possibilidade de precisar seguir a ordem do rei: matar a noiva, sua própria filha. Ao mesmo tempo, Sherazade lida com outros dois domínios imaginativos – salvar a vida das donzelas do reino e a si própria - e, cognitivamente, precisamos concatenar ambos para interpretar a narrativa.

Blending conceptual – o *blending* conceitual está relacionado à metáfora. É por meio da combinação conceitual por similaridade e analogia que podemos compreender um universo por outro. Na história contada pelo vizir à filha, o burro e o boi conversam entre si. Há, nessa situação, uma combinação conceptual entre a fala humana e a mudez animal, o que o leitor entenderá perfeitamente como possível, já que se trata de uma narrativa.

Linguagem – a linguagem das parábolas pertence ao universo do maravilhoso, no qual animais e seres inanimados podem ser atribuídos de características humanas. Dessa forma, o leitor é capaz de fazer projeções sobre outras narrativas, atuando em seu pensar e em sua própria vida.

Há importante relação entre espaços e eventos, pois as pequenas narrativas com as quais lidamos no dia-a-dia, tais como andar de um ponto a outro, uma criança atirando uma pedra, por exemplo, são pequenas histórias de eventos no espaço.

Muitas de nossas ações consistem na execução de pequenas histórias espaciais, como pegar um copo de suco na geladeira, etc. Executando essas ações, nós as identificamos e imaginamos todos os atos, pois estão relacionados e estruturados pelo mesmo esquema de imagens. Isso permite que seja possível imaginar a narrativa antes que ela aconteça.

As parábolas freqüentemente projetam esquemas de imagem e pode ocorrer de espaços serem projetados sobre o tempo, por exemplo. O cérebro ainda tem a capacidade de estabelecer seqüências para determinados fins e as pequenas narrativas espaciais ocorrem juntas em um ou mais esquemas dinâmicos de imagem.

Sem dúvida, a metáfora pode percorrer um percurso de significações e projetar um outro plano para a narrativa. É nesse sentido que o estudo tem-se encaminhado e, para tanto, o trabalho com o modelo cognitivo é essencial.

2.3.4. Intertextualidade

Não é nossa intenção discutir longamente o conceito de intertextualidade, mas precisá-lo de acordo com os objetivos da pesquisa.

No *Ensaio sobre a cegueira*, notamos a presença de outras vozes e houve a necessidade de incluir tais registros na análise da leitura tanto dos graduandos quanto dos críticos para que pudéssemos observar como se dava a leitura de tais cenas e o que cada um atribuía de sentido aos outros textos presentes. Até mesmo nos interessou saber se eram efetivamente reconhecidos ou não.

Não nos oporemos a essas noções, mas iremos discuti-las a partir do pressuposto fundamental de que um texto não possui um sentido imanente, mas é construído pelo enunciatário a partir de algumas manifestações contextuais.

Serve-nos a conceituação de intertextualidade como *o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização.*⁷¹ O que nos interessa é o modo como a intertextualidade é percebida e preenchida, ou não, de sentidos no *Ensaio* e, por essa razão, não identificaremos se há citação, alusão ou estilização no segmento escolhido, mas lidaremos com a intertextualidade implícita e explícita.

Os segmentos textuais a seguir foram selecionados de acordo com as referências intertextuais às artes plásticas e algumas questões foram incluídas no questionário distribuído aos entrevistados. Também é possível notar algumas interpretações nos textos dos críticos.

⁷¹ Polifonia textual e discursiva. FIORIN, José Luiz. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*/Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.). São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 30.

Há vários estudos sobre manifestações intertextuais e polifonia em obras de Saramago e podemos citar Berrini⁷², Bueno⁷³, Calbucci⁷⁴, Canolia⁷⁵, Conrado⁷⁶, Costa⁷⁷, Oliveira Filho⁷⁸ e Romão⁷⁹.

Cada segmento foi nomeado como cena justamente por causa do grande número de figuras. Já a especificação do nome deu-se por conta da intertextualidade a que o trecho selecionado do segmento se refere. O segmento 5 foi intitulado de “Liberdade guiando o povo”, o 7, de “As três graças” e o 8, de “Cegos da igreja”.

No decorrer do romance, e mesmo no interior dos segmentos, há outras referências intertextuais implícitas às artes plásticas, escultura, literatura, mas, em vista dos objetivos e limites da pesquisa, não será possível empreender a análise de todas as que pudemos notar. Algumas observações iniciais serão importantes para justificar o que nos levou a pensar a intertextualidade como um recurso lingüístico, cognitivo e discursivo, assim como fator importante na construção dos sentidos de um texto.

As referências intertextuais são presentes na obra de Saramago e, durante as aulas da professora Dra. Norma Discini⁸⁰, discutimos o assunto e

⁷² BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa : Editorial Caminho, 1998.

José Saramago: uma homenagem / org. Beatriz Berrini. São Paulo : EDUC, 1999.

⁷³ BUENO, A. L. L. . *A educação pela imagem e outras miragens*. Revista Trabalho, Educação e Saúde, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 23-44, 2003.

_____. *O inominável existe - uma análise do Ensaio sobre a cegueira*. In: **6o. Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**, 1999, Rio de Janeiro. Anais do 6o. Congresso da Associação de Lusitanistas, 1999.

⁷⁴ CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo : Ateliê Editorial, 1999.

⁷⁵ CANOLIA, Clemira de Fátima. *A trama dos sentidos: uma abordagem sócio-cognitiva da leitura de metáforas poéticas*. Tese de doutorado. São Paulo, PUC/SP, Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, 2001.

⁷⁶ CONRADO, Iris Selene. *O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez*. Maringá : [s.n.], 2006. 140 f. Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Clarice Zamonaro Cortez. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras, 2006.

⁷⁷ COSTA, Horácio. *José Saramago. O Período Formativo*. Lisboa : Editorial Caminho, 1997.

⁷⁸ OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo : Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

⁷⁹ ROMÃO, Lucília Maria Sousa . *O dizer sobre a mídia na ficção de Saramago*. **Communicare** (São Paulo), v. 7, p. 63-73, 2007.

⁸⁰ A disciplina ‘Tópicos da Teoria da Enunciação’ foi cursada na Universidade de São Paulo, USP, Departamento de Letras, durante o primeiro semestre de 2005.

consideramos importante tratar de algumas delas na monografia. Há muitos intertextos presentes, mas o reconhecimento deles pode ser negado até mesmo pelo próprio autor, assim como o fez na situação descrita por Affonso Romano de Sant'Anna, em que o cronista revela ser *Ensaio sobre a cegueira* semelhante, em alguns pontos, a um conto de H.G. Wells intitulado *Em terra de cego* e Saramago responde nunca ter lido tal texto. Nas cenas “As três Graças” e “Liberdade guiando o povo” não há a retomada dos textos de origem para que o romance construa, retome ou o transforme em um outro texto, o que seria, respectivamente alusão, citação e estilização.

Parece-nos que no *Ensaio sobre a cegueira* há a alusão interdiscursiva. Ela ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado.

*“A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Há dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão.”*⁸¹

O discurso das Três Graças ressoa sob o segmento selecionado, servindo de contexto para entender a mulher do médico, a mulher do primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros como representantes da graça, alegria e beleza em meio àquele cenário repleto de sujeira e desentendimentos.

É por meio da alusão interdiscursiva que podemos entender as Três Graças por implícito e nesse tipo de alusão somente o leitor conhecedor da obra irá relacionar a narrativa ficcional ao tema das Três Graças.

⁸¹ FIORIN, José Luiz. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*/Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.). São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 32.

Grimal⁸² descreve as Cárites como divindades da Beleza e da Alegria. Geralmente são representadas como três irmãs que têm os nomes de Eufrosina, Aglaia e Tália, nuas e agarradas uma ao ombro da outra, duas olhando em uma direção e a do meio, na direção contrária. O Autor ainda acrescenta que:

*“Atribui-se às Graças toda e qualquer espécie de influências nos trabalhos do espírito e nas obras de arte. Foram elas que teceram a veste de Harmonia. Acompanham de bom grado Atena, deusa dos labores femininos e da atividade intelectual e também fazem companhia a Afrodite, a Eros e a Dioniso”.*⁸³

A alusão implícita retoma e amplifica possibilidades de associação dos atores da enunciação, as três mulheres nuas, às três Graças. O narrador acaba por relacionar, metalingüisticamente, o trabalho das mulheres de lavar a roupa como um ato de reflexão, a razão capaz de purificar o espírito. Não é o simples trabalho que dignifica o homem, mas o trabalho que leva o homem a refletir sobre sua condição, sua dignidade. Todo o trabalho racional seria, interdiscursivamente, um trabalho estético e ético

O tema das três Graças possui mesmo diversas representações estéticas e boa parte delas está situada no período intitulado Renascimento.

Coincidentemente, um livro traduzido por Saramago traz o seguinte ao opor a arte da Idade Média à arte Renascentista:

“(...) A arte da Idade Média é anestésica. A preocupação da beleza não existe, a arte visa apenas a utilidade. Os clérigos protestam contra o embelezamento das igrejas. O artista imita a natureza, mas porque a natureza é um ser vivo de Deus; imitar a natureza é

⁸² GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4ª Ed. – Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2000

⁸³ *Ibidem*, p. 75.

rezar. A arte encontra o seu lugar entre a vida activa segundo a justiça e a vida contemplativa segundo a oração. O activo na arte é um acto de fé; o contemplativo é a contemplação divina.

O inverso disto é a concepção do renascimento. A beleza sensual glorifica na sua própria raiz as manifestações mais altas da arte. A vida não é só a vida contemplativa; o homem já não despedaça a sua sensualidade, é preciso desenvolvê-la: é este o verdadeiro artista, como Benvenuto Cellini na sua vida sensual. A arte é uma magnificação de todo o ser humano. Esta concepção da arte dos homens do renascimento não é apenas teórica; as obras confirmam suas teorias.”⁸⁴

O Renascimento, período Quatrocento, representa a saída da chamada arte primitiva. São incorporadas luzes, sombras e diferentes planos. É a saída do unidimensional. Conquista-se, em Florença, o corpo e a figura humana. Segue o tempo e os artistas buscam a verossimilhança, a natureza oferece os elementos, mas é preciso refletir sobre eles. Descobrir-lhe proporções, medidas, belezas.

Saramago, em suas alusões às artes plásticas, remete o leitor a um universo figurativo que poderia muito bem ser posto a partir do Renascimento. Não lhe interessa a arte primitiva, mas a que o homem produziu por um trabalho incessante de busca pelo belo e, ao mesmo tempo, ético.

Dessa forma, cresce o efeito de várias vozes que se mostram. O enunciador traz para o texto as vozes de seus personagens, no entanto, é a do próprio enunciador que está a invadir constantemente o discurso, seja por meio de discurso indireto livre ou avaliações.

É provável que o mecanismo se mostre como recorrente em toda a obra, algo que também gostaríamos de continuar analisando. A voz do narrador, nos trechos selecionados, invade o narrado e causa a impressão de que o próprio narrado está multiplicado, caleidoscópico, mas é só uma impressão, pois o narrado é de pleno domínio do narrador.

⁸⁴ BAYER, Raymond. *História da Estética* - 1995 - (trad. de José Saramago). Lisboa : Editorial Estampa, p. 103.

São várias as representações plásticas que podem ser identificadas, mas a tese, provavelmente, terá continuidade e um dos próximos passos será aprofundar a presença e atuação de vários dos intertextos.

Não convencido da beleza da cena, personifica o “destino”, como se nele acreditasse:

“Agora, estando toda a gente cega, parece fácil dar por mal empregado o dinheiro que se gastou, afinal há é que ter paciência, dar tempo ao tempo, já devíamos ter aprendido, e de uma vez para sempre, 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.”⁸⁵

Racionalmente, explora o que o cão das lágrimas poderia pensar a respeito da situação em que se encontravam e expõe sua própria mesquinhez, como se fosse a de sua personagem, a mulher do médico:

*“O certo é que entraram juntos na loja, o cão das lágrimas não estranhou ver pessoas estendidas no chão, tão imóveis que pareciam mortas, estava habituado, às vezes deixavam-no dormir no meio delas, e quando era hora de se levantarem, **quase sempre estavam vivas**. Acordem, se estão a dormir, trago comida, disse a mulher do médico, mas primeiro tinha fechado a porta, **não fosse ouvi-la alguém que passasse na rua.**”⁸⁶*

Nesta cena, *As três Graças*, um discurso indireto livre explora a ambigüidade entre o narrador e o que o personagem pensa:

⁸⁵ Ibidem, p.226.

⁸⁶ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.227.

*“tudo o que pudesse servir para limpar um pouco, **esta sujidade insuportável da alma**. Do corpo, disse, como para corrigir o metafísico pensamento, depois acrescentou, **É o mesmo.**”⁸⁷*

O uso da metáfora “*alma suja*” faz do cenário da cidade a própria representação da alma dos personagens. Todo o ambiente externo à casa da mulher do médico está imundo, repleto de excrementos. O discurso indireto livre reforça o posicionamento assumido pelo narrador: é de inconformismo frente à situação em que se encontram os cegos, critica a falta de racionalidade a que pode chegar o ser humano quando lhe falta um dos sentidos, no caso, a visão.

Depois, ao invés de explicar o porquê de as outras duas mulheres terem acordado e ido até a varanda, o narrador chama a atenção do narratário para que ele mesmo complete os sentidos: *“que vozes interiores as teriam despertado não se sabe, tão-pouco se sabe como conseguiram elas encontrar o caminho para aqui, não vale a pena procurar agora explicações, **as conjecturas são livres.**”*

Na cena propriamente dita do banho das Três Graças fica patente a marca do narrador:

“Não podem imaginar que estão além 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, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é

⁸⁷ Ibidem, p. 265.

*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.***⁸⁸ (grifo nosso).

Ele é tomado, enlevado pela cena, cede, finalmente, ao seu desejo. Abandona o que vinha expondo sobre a vida de uma comunidade de cegos e dedica-se ao enlevo estético sugerido pela cena, confirmando a importância signífica das alusões intertextuais às artes plásticas.

Nesse fragmento nada há de irônico ou capaz de postular um duplo sentido, define-se o enunciador, alguém excepcionalmente humano.

*“As lavadeiras entraram na cozinha, secaram-se e esfregaram-se com os toalhões que a mulher do médico foi buscar ao armário da casa de banho, a pele delas cheira a detergente que tresanda, **mas assim é a vida, quem não tem cão caça com gato**, o sabonete desfez-se num abrir e fechar de olhos, ainda assim nesta casa parece haver de tudo, **ou será porque sabem dar bom uso ao que têm, enfim cobriram-se**, o paraíso era lá fora, na varanda, a bata da mulher do médico está feita uma sopa, mas ela pôs um vestido de ramagens e flores, deixado de parte há anos, que a tornou na mais bonita das três.”*⁸⁹

O provérbio “quem não tem cão caça com gato” pertence, originalmente, ao universo dos caçadores e reproduz a ideologia desse grupo. É preciso caçar, pois sem o produto da caça não há possibilidade de sobrevivência. Ao aproximar o valor ideológico desse grupo dos valores ideológicos dos sobreviventes da cegueira branca, o narrador induz o narratário a significar da mesma forma o uso do sabão quando não se tem mais sabonete: estar limpo é também uma

⁸⁸ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.266.

⁸⁹ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 268.

questão de sobrevivência. A figura da limpeza adquire significação a partir da metáfora e tem continuidade com a figura da casa, pois lá parece haver de tudo ou fazem bom uso do que têm. Os habitantes da casa estão racionalmente sobrevivendo ao mal, mantêm uma postura ética, ainda que o narrador tente, por vezes, apontar o contrário. Quando isso ocorre, estamos frente à ironia, como na cena a seguir:

*“O cão das lágrimas parou indeciso no limiar. É que, apesar da liberdade de movimentos de que têm gozado os cães nos últimos meses, mantinha-se geneticamente incorporado no cérebro de todos eles a proibição que um dia, em remotos tempos, caiu sobre a espécie, a proibição de entrarem nas igrejas, provavelmente a culpa teve-a aquele outro código genético que lhes ordena marcar o terreno aonde quer que cheguem. **Não serviram de nada os bons e leais serviços prestados pelos antepassados deste cão das lágrimas, quando lambiam asquerosas chagas de santos antes que como tal eles tivessem sido aprovados e declarados, misericórdia, portanto, das mais desinteressadas, porque bem sabemos que não é qualquer mendigo que consegue ascender à santidade, por muitas chagas que possa ter no corpo, e também na alma, aonde a língua dos cães não chega. Atreveu-se agora este a penetrar no sagrado recinto, a porta estava aberta, porteiro não havia, e, razão sobre todas forte, a mulher das lágrimas já entrou, nem sei como poderá ela arrastar-se, vai murmurando ao marido uma só palavra, Segura-me, a igreja está cheia, quase que não se encontra um palmo de chão livre, em verdade se poderia dizer que não há aqui uma pedra onde descansar a cabeça, valeu uma vez mais o cão das lágrimas, com dois rosnidos e duas investidas, **tudo sem maldade**, abriu um espaço onde se foi deixar cair a mulher do médico, rendendo o corpo ao desmaio, fechados enfim por completo os olhos.”***⁹⁰ (grifo nosso).

E em outro trecho adiante:

⁹⁰ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 299-300.

“mas já outros correram e caíram também, é preciso ser-se dotado de muito bom coração para não desatar a rir diante deste grotesco emaranhado de corpos à procura de braços para libertar-se e de pés para escapar. Aqueles seis degraus lá fora vão ser como um precipício, mas, enfim, a queda não será grande, o costume de cair endurece o corpo, ter chegado ao chão, só por si, já é um alívio, Daqui não passarei, é o primeiro pensamento, e às vezes o último nos casos fatais. O que também não muda é aproveitarem-se uns do mal dos outros, como muito bem o sabem, desde o princípio do mundo, os herdeiros e os herdeiros dos herdeiros. A fuga desesperada desta gente fê-la deixar para trás os seus pertences, e quando a necessidade tiver vencido o medo e por eles voltarem, além do difícil problema que vai ser aclarar de modo satisfatório o que era meu e o que era teu, veremos que se sumiu parte da pouca comida que tínhamos, se calhar tudo isto foi uma cínica artimanha da mulher que disse que as imagens tinham os olhos tapados, a maldade de certas pessoas não tem limites, inventarem tais patranhas só para poderem roubar à pobre gente uns restos de comidas indecifráveis. Ora, a culpa teve-a o cão das lágrimas, ao ver livre a praça foi farejar por ali, pagou-se do seu trabalho, como era justo e natural, mas mostrou, por assim dizer, a entrada da mina, do que resultou terem saído da igreja a mulher do médico e o marido sem remorsos do furto, levando os sacos meio cheios. Se vierem a aproveitar metade do que apanharam poderão dar-se por satisfeitos, diante da outra metade dirão, Não sei como as pessoas podiam comer isto, mesmo quando a desgraça é comum a todos, sempre há uns que passam pior do que outros.”⁹¹(grifos nossos)

Em nenhum discurso direto dos segmentos selecionados, a mulher do médico ou quaisquer dos personagens demonstram querer se aproveitar da desgraça alheia. É a voz do narrador a interpretar o que julga passar pela cabeça da mulher do médico e do próprio cão, aliás, que nem chegaria a tal grau de racionalização da situação que o cerca.

Pode ser o comportamento de outros personagens, mas a aproximação, ainda que somente uma possibilidade, instaura o duplo: o narrador é ele

⁹¹ Ibidem, p. 303-304.

mesmo figura de outro que quer refletir, o positivo e o negativo, criador de dois planos de interpretação. Pretende mostrar isso como a voz de seus personagens, mas o uso dos recursos presentes, só reforçam um narrador irônico, que independe de expressão pela primeira ou terceira pessoa e reflexivo sobre seu papel diante da narrativa. Dessa forma, o romance oscila entre a manutenção da oposição entre um narrador que deve comandar a própria criação e um outro em que sua subjetividade transpassa alguns segmentos de sua própria narrativa. Dessa forma, ao enunciatário, caberá posicionar-se e decidir o que e como ler o romance.

3. SARAMAGO E O ROMANCE ENSAIO

“Iniciação

*Não dormes sob os ciprestes,
Pois não há sono no mundo.*

*O corpo é a sombra das vestes
Que encobrem teu ser profundo.”¹*

No capítulo anterior, tratamos da mente literária e, no caso desta pesquisa, é um conceito nodal, já que se relaciona à escolha do romance de Saramago e à discussão a respeito do conceito de texto.

Seria possível escolher outra obra literária para emprendermos a tarefa de repensar o paradigma que utilizaríamos para explorar o conceito de texto. Preferimos *Ensaio sobre a cegueira* por algumas razões: o autor deu uma série de entrevistas e depoimentos, em que interpreta algumas partes da obra, o que poderia nos ser útil; obteve destaque, tanto positivo quanto negativo, após receber o prêmio Nobel de Literatura, figura carismática e polêmica e, por fim, usa de atores, eventos e espaços pouco determinados, permitindo um número maior de projeções de sentido.

E nossa pergunta: o sentido do texto pertence a ele, ao narratário ou ao contexto? Parece-nos evidente que simplificar a questão seria algo desnecessário e anacrônico, pois é assunto bastante discutido nas ciências da linguagem e as relações entre eles não são desprezadas. Propusemo-nos a indicar, no escopo da Lingüística Cognitiva, uma concepção de texto. E é nesse quadro que incluímos *Ensaio sobre a cegueira* e, neste capítulo, fornecemos algumas referências sobre a obra do autor, sobre seu projeto literário embutido

¹ PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2005, p. 161.

em sua trajetória pessoal e, por fim, algumas indicações que podem contribuir para outros desdobramentos na leitura/interpretação do romance.

O conceito de mente literária explora mecanismos conceptuais usuais em textos literários, que não são exclusivos desse tipo de texto, considerando a distinção entre literário e não literário. Há características, com as quais podemos descrever e analisar os textos, a fim de mostrar como determinados procedimentos tidos como literários são, em grande parte, advindos de nossa experiência cotidiana, usual da linguagem e de nossas experiências perceptivas. Dessa forma, não distinguimos produções literárias de não literárias, apesar de termos como objeto de estudo um romance o que é, em geral, considerado texto literário.

Os esquemas de imagem, por exemplo, são mecanismos de ordem cognitiva, cuja experimentação pode ser sensorial e cotidiana, o que não os exclui de terem representações em textos considerados literários. Em “*A lembrança tinha saído da cabeça do próprio ministro.*” O verbo *saído* expressa um esquema de imagem de recipiente, o mais comum e experienciado na linguagem, nosso próprio corpo. Nesse esquema de imagem lidamos com um recipiente, algo que está dentro ou fora e um determinado movimento, o de preencher ou esvaziar o recipiente. A lembrança ocupava um espaço interno, a cabeça, e de lá saiu, o que caracteriza o mecanismo cognitivo do esquema de imagem de recipiente, mas um uso literário, marcado pela personificação da *lembrança*.

Consideramos a escolha de *Ensaio sobre a cegueira* pertinente, pois partimos do pressuposto de que os mecanismos cognitivos aqui estudados refletem a atividade humana atuando na linguagem, seja mais ou menos literária. A discussão sobre a compreensão e significação dos textos procurará refletir muito mais o que nos propuseram os leitores, sejam os graduandos ou os críticos, do que expressar o nosso ponto de vista, apesar de, em alguns momentos termos julgado necessário incluir informações adicionais, a fim de

explicitar leituras e possíveis relações com mecanismos cognitivos e elementos do contexto.

3.1. Sobre o *Ensaio e Saramago*

Algumas obras sobre José Saramago têm especial importância em nosso estudo, pois a atividade do crítico literário é situar as obras de determinado autor dentro de uma escala de valores, sejam eles estéticos, literários, normativos ou ideológicos, análises importantes para a interpretação e implicações dos esquemas de imagens e suas projeções. Abordaremos algumas delas, aquelas que mais nos chamaram a atenção até o momento, indicando o assunto de que tratam e um comentário a respeito.

Horácio Costa escreveu sobre Saramago e sua obra e, para nós, é o estudo mais significativo e importante para a consecução da pesquisa. No livro² *“José Saramago. O período Formativo”*, Costa trata da importância de alguns textos de Saramago em sua formação literária de romancista. Parte da hipótese de que não há obras “maiores” ou “menores”, mas algumas são capazes de deixar marcas e fazer parte do projeto literário de um autor. No caso, o próprio Saramago. Divide a trajetória literária do autor em duas fases, as quais considera nítidas. Na primeira, seu ‘período formativo’, Saramago teria se dedicado ao conhecimento de diversas formas de expressão literária, publicando poesias, romances, crônicas, atualidade política, peças de teatro, além de atuar como tradutor e crítico literário. Na segunda fase, predominam os romances e inicia-se com *Levantado do chão* (1980), época em que o romancista firma-se como escritor, passa a ser reconhecido por suas qualidades literárias e dirige-se a um público amplo.

² COSTA, Horácio. *José Saramago. O Período Formativo*. Lisboa : Editorial Caminho, 1997.

Atento ao romance, Eduardo Calbucci³ explora a filiação de Saramago ao Neo-realismo e ao Realismo Fantástico, analisando *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) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995).

Em “*José Saramago: o amor possível*”⁴, Arias retrata em sensível texto, resultado de várias entrevistas, o que Saramago disse pensar sobre a vida e os conflitos pelos quais passa a humanidade, sobre o amor em seus romances e em sua vida, sobre a leitura e o leitor, Deus, sua própria vida e a política brasileira. Daqui, pretendemos também aproveitar algumas informações e trechos de entrevistas para comparar as leituras dos leitores e a leitura do próprio autor a respeito de sua obra e escrita.

Beatriz Berrini, em “*Ler Saramago: o romance*”⁵, faz um estudo aprofundado de alguns romances. Inicia com relações entre história e ficção e o suporte que ambas fornecem a vários dos romances de Saramago. Em seguida, aspectos da escrita do autor são observados e analisados: a intertextualidade, a metaforização, o maravilhoso e o fantástico.

Obras de Saramago publicadas pela Companhia das Letras:

O ano da morte de Ricardo Reis (1988), *A jangada de pedra* (1988), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Manual de pintura e caligrafia* (1992), *In nomine dei* (1993), *Objecto quase* (1994), *A bagagem do viajante* (1996), *Cadernos de Lanzarote* (1997), *Viagem a Portugal* (1997), *Todos os nomes* (1997), *O conto da ilha desconhecida* (1998), *Que farei com este livro?* (1998), *Cadernos de Lanzarote II* (1999), *A caverna* (2000), *A maior flor do mundo* (2001), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005), *As intermitências da morte* (2005), *As pequenas memórias* (2006), *O ano de 1993* (2007).

³ CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo : Ateliê Editorial, 1999.

⁴ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro : Manati, 2004

⁵ BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa : Editorial Caminho, 1998.

Pela Editorial Caminho, além das citadas acima:

A noite (1979), *Levantado do chão* (1980), *Os poemas possíveis* (1982, com a primeira edição em 1966, pela Portugália), *Memorial do convento* (1982), *Provavelmente alegria* (1985, com a primeira edição em 1970, pela Livros Horizonte), *Deste mundo e do outro* (1985, com a primeira edição em 1971, pela Arcádia), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1989), *Os apontamentos* (1990, com a segunda edição em 1976, pela Seara Nova), *Terra do pecado* (1997, com a primeira edição em 1947, pela Editorial Minerva) e *Folhas políticas (1976-1998)* (1999).

Além da adaptação de *A jangada de pedra* para o cinema, com o mesmo título, de George Sluizer, em 2002, temos a adaptação de Fernando Meirelles para o *Ensaio sobre a cegueira (Blindness)*, com lançamento previsto para o segundo semestre de 2008. O documentário *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, apresenta pessoas com deficiência visual de graus variados e conta com a participação de José Saramago.

3.2. O autor e a obra

José de Sousa Saramago é hoje um autor reconhecido por suas qualidades literárias e de ficcionista capaz de recriar pequenos universos, nem sempre possíveis de serem situados num tempo-espaço determinado. Único escritor português a receber o Prêmio Nobel de Literatura, Saramago pôde, após a consagração, reafirmar suas qualidades nos meios literários e da crítica social.

Alguns falam em projeto literário – Horácio Costa – outros em projeto libertário – Rodrigo Campos Castro⁶, mas é Saramago quem acabou por se definir ao longo de sua produção literária e opiniões libertárias ao longo da

⁶ CASTRO, Rodrigo Campos. *A leste do Éden*. In: ENTRELIVROS, Duetto, São Paulo, n. 23, p. 24-30.

exposição promovida pela atividade literária e de ativista comunista, ambas mescladas em pronunciamentos, entrevistas e textos veiculados em jornais e revistas.

Parte integrante de sua trajetória, Saramago foi, e continua sendo, alvo de muitas críticas, tanto por sua ficção, considerada por alguns de cunho moralista, tanto por suas idéias de esquerda comunista. Comentar ou criticar o autor ou o homem Saramago é também levar em conta sua formação e algumas das experiências por que passou até que se consolidasse o reflexo do homem em sua obra.

Saramago nasceu na cidade de Azinhaga, em 1922, na província de Ribatejo, segundo ele próprio, em 16 de novembro, já que o registro anota dois dias depois. Lá, viveu até 1924, ano em que a família mudou-se para Lisboa. Seu primeiro curso técnico e de formação profissional é de serralheiro mecânico, concluído em 1939. Em 1944, casou-se com sua primeira mulher, Ilda Reis, mãe de sua única filha, Violante Saramago Matos. Casado até 1970, Saramago publicou seu primeiro livro intitulado *Terra do Pecado* no mesmo ano do nascimento de Violante.

Em 1955, começa a fazer diversas traduções para aumentar a renda e é nessa época que se aprofunda em Hegel, Tolstói e Baudelaire, alguns dos que traduziu. O retorno do romance *Terra do Pecado* não foi o esperado, além disso, o sustento da família era uma prioridade a ser respeitada.

Praticamente 20 anos depois de sua estréia na literatura, Saramago arrisca-se novamente publicando, em 1966, *Os poemas possíveis*, título utilizado intertextualmente por críticos e estudiosos de sua obra.

Em 1969, inicia sua participação efetiva como membro do Partido Comunista Português. Em 1975, numa rápida atuação como diretor-adjunto do jornal Diário de Notícias, decide dedicar-se apenas à literatura, para em 1980, publicar *Levantado do Chão*, livro que o projeta internacionalmente.

Pilar Del Rio, jornalista espanhola, atuante e também comunista, casa-se com Saramago dois anos após conhecê-lo, em 1986. Daí para frente, a produção ficcional estende-se por várias obras, em diversos gêneros. Em 1984, sai o *Ano da morte de Ricardo Reis* e, em 1991, muda-se para a ilha de Lanzarote, como forma de recusa às polêmicas causadas pela publicação de seu livro o *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Em 1993, dá início aos diários, os *Cadernos de Lanzarote*.

Grande reconhecimento também teve ao receber o prêmio Camões, em 1995 para, em 1998, ser agraciado com o prêmio Nobel de Literatura pela publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995. Em 2001, lança *A caverna* e, recentemente, em 2006, *As pequenas memórias*, retomando lembranças da infância e adolescência.

3.3. O romance *Ensaio sobre a cegueira*

Algumas das características apontadas por Beatriz Berrini⁷ são importantes na análise do romance. Berrini estuda os títulos e o modo como se compõem antecipando elementos para a coerência narrativa; os personagens, humanos e não humanos, e a recorrência de determinadas características em várias obras até o romance *Todos os nomes* (1997), o uso de fatos históricos em algumas das obras; o fantástico e o maravilhoso; o conceito de alegoria, a parábola e a projeção de valores para o leitor; algumas referências intertextuais, as qualidades de prosador e contador de histórias, além de outros itens não ligados de forma dominante ao *Ensaio*.

Ensaio sobre a cegueira foi publicado no Brasil em 25/10/1995 pela editora Companhia das Letras e, hoje, traduzido em várias línguas. O romance tem início com um motorista que fica cego enquanto está aguardando o semáforo abrir. Um homem se oferece para levá-lo em casa, guiando o carro e,

⁷ BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa : Editorial Caminho, 1998.

após deixá-lo em seu apartamento, rouba-lhe o veículo. Quando a mulher desse cego chega em casa e entende o que está acontecendo, leva-o a um oftalmologista, que nada de diferente observa nas vistas do homem.

Romance intitulado por ensaio, gênero textual em que, segundo o dicionário Houaiss eletrônico, sob a rubrica literatura é *prosa livre que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade*, torna *Ensaio sobre a cegueira* um romance em que o objetivo sugerido pelo título é o de antecipar a profundidade da narrativa, uma grande parábola capaz de projetar outras narrativas, igualmente contemporâneas. Uma discussão, debate, sobre o papel do homem em sociedade e como se relaciona com o ambiente.

A partir daí, sobrevêm outros casos de cegueira espontânea sem que haja uma resposta plausível para o fato. Na seqüência do primeiro cego, vem o ladrão, a rapariga dos óculos escuros e o médico. Os dois primeiros são levados de volta para suas respectivas casas por agentes policiais, ao passo que o médico, preocupado com a cegueira inexplicável de seus pacientes, comunica formalmente o Ministério da Saúde. O ministro, acreditando estar frente a uma epidemia, ordena que todos os cegos sejam levados para um antigo hospício desativado, a fim de que recebessem tratamento e, dessa forma, o mal pudesse ser isolado. Ordena que sejam divididos em dois grupos: os contaminados e os suspeitos de contaminação, o que estaria de acordo com a arquitetura do edifício, pois havia duas grandes séries de quartos, com camas, ao longo de um átrio, isolando um e outro grupo, mas permitiria a passagem para a ala dos cegos, assim que alguém parasse de enxergar.

Assim, tem início uma retirada em massa dos cegos da cidade. Arbitrariamente, são levados de suas casas para o hospício. Os primeiros são o médico e sua mulher que, sabendo que somente poderia acompanhá-lo se também estivesse cega, mente aos condutores da ambulância, dizendo que o mal acabara de acometê-la e, por isso, deveria ser levada juntamente com o

marido. Em seguida, o rapazinho, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta e o ladrão também são conduzidos, da mesma forma, ao manicômio.

É possível notar que se trata de uma cidade, em seguida, um país, ou um conjunto social e político semelhante, mas aparece a marca estilística reutilizada nos romances seguintes e inaugurada em sua plenitude neste: a atemporalidade contida em nosso tempo. É como um lugar/tempo não muito longe de nosso passado e nem muito distante de nosso futuro. Algumas figuras compõem o cenário, indicando ser uma cidade: há ruas, carros, semáforos, estrutura social, bancos, caixas eletrônicos, placas, caminhões, e muitos elementos encontrados em nosso tempo.

O ambiente do antigo manicômio foi dividido em metade para os cegos e metade para os suspeitos de contágio. A ala destinada aos cegos, chamada de camarata, lota com a chegada de novos contagiados. As primeiras ações narrativas levam a mulher dos óculos escuros a ferir o ladrão, e ele, ao tentar pedir ajuda para amenizar o machucado, é morto por um soldado responsável pela guarda dos portões. Algo precisava ser feito com o corpo e os cegos decidiram enterrá-lo. Discutem a questão e após muito esforço, sepultam-no no terreno dos fundos do hospício, usando as poucas ferramentas que encontraram.

Nesse ponto da narrativa, as leis deixam de ser seguidas e dão lugar a um comportamento individualizado e pautado pela sobrevivência particular, sem respeito ao coletivo ou ao próximo. Progressivamente, reajustando os afazeres cotidianos e a própria sobrevivência do grupo. O governo mantém-se à distância, entregando somente o mínimo necessário para que o grupo de cegos e suspeitos de contaminação não morressem de fome. Soa como uma crítica ao papel assumido pelas instituições governamentais em situações de crise. Não há planejamento e humanidade suficientes para atender à população em um cenário de epidemia ou desorganização circunstancial da vida em sociedade.

Cenário e elementos narrativos bastante semelhantes podemos notar em *As intermitências da morte*, em que a própria morte é figurativizada tal e qual um personagem. Para isso, somente a título de exemplo, nos Estados Unidos, a passagem do furacão Katrina por Nova Orleans deixou mais de 1800 mortos e conseqüências temidas, tais como hospitais e escolas ainda desativados. Um evento da natureza capaz de desarticular a vida em sociedade por muitos anos.

Os cegos podiam contar, inicialmente, com refeições, mas nada de remédios e produtos de limpeza. Num horário de distribuição da comida, vários cegos são mortos pelos soldados responsáveis pela guarda, pois tiveram medo de um grupo que aguardava o recebimento dos alimentos do dia.

Durante alguns dias seguintes, muitos outros cegos chegam às alas e como até o sargento havia ficado cego foi enviado para o hospital militar. Já o novo sargento mostra-se sensível e diverso de seu antecessor. A comida é melhorada, assim como os cegos não são mortos à toa. Todos os contaminados ou suspeitos também ficam cegos e o ambiente no antigo hospício começa a tornar-se insuportável, dominando a sujeira e a falta de condições para que se organizassem e pudessem conter a multiplicação das doenças. Há lixo e excrementos espalhados por todo o ambiente.

Cerca de 260 pessoas cegas ocupam os 240 leitos do espaço destinado aos contaminados e suspeitos de. Mesmo diante de tanta insensatez, o papel representado pelo novo sargento é o de que um pouco de afetividade poderia servir para amenizar os efeitos de tanto sofrimento e dúvida.

O velho da venda preta, que teve tempo de acompanhar a evolução da cegueira na cidade, ao ficar cego e ser levado para o mesmo local onde estavam o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o primeiro cego e sua mulher e o rapazinho estrábico, relata o que sabia dos últimos acontecimentos: todos os habitantes do lugar estavam ficando cegos. Carrega consigo também um rádio de pilhas e procura manter-se atualizado a respeito dos últimos acontecimentos.

Apesar do número razoável de pessoas confinadas, da falta de nomes que as individualizasse, o narrador opta por tratá-las como seres que possuem características absolutamente particulares, distinguindo-as na multidão. O mesmo recurso é utilizado para os elementos figurativos do cenário, é a descrição detalhada, os pormenores que tramam a continuidade e a imagem de que são pessoas, indivíduos tentando sobreviver em meio ao caos e à perda de valores. Pelo menos até que outros os substituam.

A mulher do médico decide contar a todos que não está cega, mas acaba por desistir diante da situação em que se encontram: o manicômio está imundo, apodrecendo e da tarefa de cuidar dos cegos não daria conta uma pessoa sozinha. Além disso, tal como no conto *Em terra de cego*⁸, de H.G. Wells, de 1899, o personagem desencadeador da narrativa literalmente cai em uma terra em que todos os habitantes são cegos há gerações, mas contrariamente do que se poderia pensar, ele não se torna rei, tal como no dito popular *Em terra de cego, quem tem um olho é rei*. Chega a sentir-se convencido de que era preciso viver como todos os outros habitantes para seguir a vida adiante. Algo que também a mulher do médico suspeitou e, talvez por isso, tenha decidido não contar a ninguém que via. O desastre poderia ser bem maior do que a solução que ela poderia vir a oferecer caso dissesse que ainda enxergava. Sua ajuda poderia ser tida como uma afronta àqueles que haviam perdido a visão e acabaria como escrava do bando de administradores que tomaram posse da organização social do manicômio.

O último grupo de cegos que chegou ao local passa, por conta própria, a cuidar do recebimento e distribuição da comida. Para tanto, exigem que todos entreguem seus pertences e, somente depois, teriam direito à alimentação. O médico e o primeiro cego ficam encarregados pelos companheiros da ala de recolherem os pertences, levar aos cegos agora administradores e receber a comida. Somente quatro caixas são entregues em troca de tudo que possuíam.

⁸ Texto citado por Affonso Romano de Sant'Anna, em: SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro : Rocco, 2006, p. 13.

À noite, a mulher do médico decide espionar quem e quantos são os cegos intitutados administradores para, quem sabe, tomar uma atitude e terem restabelecida a entrega de comida.

Quando não havia mais bens para serem entregues em troca de comida, os cegos administradores exigiram favores sexuais das mulheres. A mulher do médico e seis de suas companheiras mais próximas atendem à ordem. Por uma noite, elas passam no quarto dos cegos administradores e, ao voltarem, a cega das insônias morre em virtude dos maus tratos.

Em outra noite de pagamento da comida, a mulher do médico segue as cegas da segunda ala, a escolhida para a nova sessão noturna. Junta-se ao grupo e procura pelo chefe dos ladrões. No quarto escuro, reconhece a voz dele e pode enxergá-lo. É justamente uma das escolhidas por ele para a prestação dos favores sexuais e ela, racionalmente, decide esperar mais para matá-lo, até que fosse a hora certa. Não poderia errar, pois caso isso ocorresse, imagina que a situação ficaria ainda pior. Carrega consigo uma tesoura, com a qual o mata. Os cegos administradores param de entregar a comida. Ao mesmo tempo e sem explicação, os soldados também param de entregar a porção de comida diária. Na verdade, também eles haviam ficado cegos. Todos estão com muita fome e resolvem atacar o grupo de cegos administradores, a fim de pegar um pouco da comida que guardavam. Uma das cegas põe fogo, com um isqueiro, ao quarto dos malvados e morre queimada juntamente com todos eles. Essa é uma das cenas mais fortes com o uso da figura do fogo e consta também na entrevista solicitada aos graduandos e críticos. Ao aviso de fogo, os cegos acabam por encontrar o portão aberto e desobstruído. Fogem desordenadamente.

Começa a busca por comida, mas não encontram nada que pudesse ser aproveitado. A mulher do médico sai pela cidade e pôde constatar que todos estão cegos. Caminha muito, a cidade é descrita em detalhes, e encontra um supermercado. Imagina que, por ser um supermercado, deva ter um depósito. Insiste na procura e o encontra. Consegue carregar alguns alimentos, o que

salva o grupo, pelo menos até que sintam fome novamente. A cena faz alusão ao quadro de Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo*, representação do ideal da Revolução Francesa. Os sete decidem procurar suas casas e vão todos juntos. A última casa é a do médico, onde acabam por ficar. As buscas por alimentos continuam e, dessa forma, vão sobrevivendo. A cidade, as ruas, as casas, as pessoas e os animais vão-se deteriorando e, quando tudo parece estar por terminar, os cegos começam a recuperar o sentido da visão.

4. ANÁLISE DOS DADOS

*“É preciso depois de ver,
'desver' para que o real se realize.”¹*

Para a constituição do *corpus*, além de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, realizamos uma série de entrevistas com graduandos, selecionamos críticas e textos de caráter acadêmico, tais como artigos e ensaios. Como era relativamente grande o número de textos, optamos por descartar do *corpus* alguns deles, mas indicá-los nas referências consultadas.

O primeiro passo foi selecionar trechos do romance representativos das principais cenas, dez no total e, em seguida, elaborar as questões. O objetivo era proporcionar, na medida do possível, o recebimento de respostas que indicassem a interpretação do entrevistado. Feito isso, iniciamos as entrevistas em duas instituições educacionais de ensino superior: Universidade Anhembi Morumbi e Faculdade Cásper Líbero, nos cursos de jornalismo e publicidade e propaganda. De todos os questionários recebidos, selecionamos 26 deles, os que continham o maior número de respostas às questões. Transcrevemos neste capítulo somente as respostas que nos interessavam para análise e, no anexo, a título de exemplificação, incluímos as perguntas e as respostas fornecidas por uma leitora, estudante de curso de graduação.

Além dos graduandos, entramos em contato com os autores dos textos críticos selecionados para a constituição do *corpus*. A professora Dra. Lucília Maria de Sousa Romão, docente da FFCLRP/USP – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP, e autora da crítica “*Cego de tanto ver*” respondeu prontamente às questões. O professor Dr. André Bueno, docente da

¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro : Rocco, 2006, p. 12.

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Faculdade de Letras, também participou, permitindo o uso de seu artigo “*O inominável existe*” e enviando-nos um outro – o ensaio “*A educação pela imagem & outras miragens*” em que analisa o *Ensaio sobre a cegueira* e suas implicações no mundo pós-moderno, preferindo, assim, não responder às questões. O texto “*Fábula Assustadora*”, de Marcelo Coelho, articulista do jornal Folha de S. Paulo, assim como suas respostas às questões estão incluídos na pesquisa. Para a composição do restante do *corpus* incluímos outros textos de críticos: “*A cegueira e o saber (2)*”, de Affonso Romano de Sant’Anna, escritor e professor e um texto de autoria de colaborador do jornal Folha de S. Paulo, veiculado no dia 30/12/2007, em que *Ensaio sobre a cegueira* é sugerido como leitura para empreendedores e líderes. Para estes últimos, usaremos somente os textos já veiculados, sem as entrevistas.

As questões e as cenas escolhidas sugeriram, ao longo das análises, alguns temas ou eixos de reflexão. E, assim, temos: *luz, segregação e medo do contágio, cegos malvados, incêndio, recuperação da visão, mito das três graças, solidariedade* e, por fim, *paradigmas*. Este último não é exatamente um tema sugerido pelo romance, mas um foco que nos permitirá dar continuidade à discussão a respeito da construção dos sentidos de *Ensaio sobre a cegueira* e o que isso pode nos oferecer sobre a importância do contexto na conceituação de texto.

4.1. Luz

O romance *Ensaio sobre a cegueira* está repleto de referências lexicais à luz e algumas indicações dos grupos de leitores e dos críticos podem nortear o que se interpreta desse tipo de referência.

A questão fundamental sobre o modo como referenciamos o mundo que nos cerca e a nós próprios é uma das indagações que percorre os estudos da cognição atualmente. Não sem motivo, já que se esse processo, ou processos, pode esclarecer enormemente o domínio da Semântica que explica como atribuímos os nomes e os transformamos, assim como quais estratégias ou mecanismos cognitivos percorrem esse tipo de ação e até mesmo o grau de estabilidade de tais mecanismos.

“A cegueira pode ser definida como algo desesperador, e muitas vezes esta perda da visão pega as pessoas de surpresa chocando-as e deixando-as sem saber como reagir. É como perder a noção de espaço, ter os seus movimentos, mas não saber como usá-los e para onde direcioná-los. Metaforicamente, a cegueira é a falta de visão, como o caso do ministro, que entrou em pânico, e ao invés de buscar uma solução, procurou o caminho mais simples, trancando todos os cegos em um manicômio, sem conseguir solucionar o problema. A cegueira é definida de forma brilhante quando o autor a coloca como “um mergulho em um mar de leite”.

A estudante identifica um domínio espacial que, atingido pela luz, torna todas as pessoas cegas. O espaço é uma referência bastante importante na interpretação proposta por ela. A aplicação de esquemas de imagem de percurso, recipiente e força comprovam isso:

- *‘a cegueira (...) é como perder a noção de espaço’ e ‘procurou o caminho mais simples’; ‘buscar uma solução’* são esquemas de imagem de percurso.

- *‘trancando todos os cegos em um manicômio’* e a retomada de *‘mergulho em um mar de leite’* são esquemas de imagem de recipiente.

- *‘deixando-as sem saber como reagir’; ‘ter os seus movimentos, mas não saber como usá-los e para onde direcioná-los’* são esquemas de imagem de força.

Casati² sugere uma personificação para que se entenda o fenômeno da sombra em que ela seria o que a luz não vê. Indica também o caráter cognitivo, advindo da percepção espacial projetada pelas sombras:

“O conceito de sombra é um conceito ‘espacial’: as sombras são zonas (escuras). Mas o espaço entra em cena de maneira sutil. Tem um papel peculiar porque o conceito de sombra é em parte ‘figural’ e em parte ‘causal’.”³(grifos do autor)

A estudante nota que *Ensaio sobre a cegueira* projeta luz sobre tudo, tanta que torna impossível aos participantes reconhecer sombras. No caso, a leitora seria carregada juntamente com todos os cegos para o mundo absolutamente iluminado e todos os contornos seriam perdidos, as nuances se indefiniriam e os personagens se veriam imersos em emoções, brancas, mas não puras, no sentido de boas ou aceitáveis.

O não reconhecimento dos objetos e ambientes e somente a percepção do branco exclui da percepção dos cegos justamente a possibilidade de materialização do visível, impedindo os esquemas de imagem, mecanismos de sua percepção e construção da linguagem, de atuarem. A vida cotidiana perde justamente um mecanismo cognitivo fundamental para a reflexão e expressão lingüística.

A percepção visual dos habitantes, imersa no branco, abre espaço para a percepção auditiva e tátil, mas imagens mentais de como representavam o mundo ainda permanecem fortes pela presença do narrador e da mulher do médico, a única que não é acometida pela cegueira.

² CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra: de Platão a Galileu: a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade*. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

³ Ibidem, p. 284.

A coincidência de termos em ‘projeção da luz’ e ‘projeção da narrativa’ também vem ao encontro da análise, pois a luz, como metáfora do conhecimento, de valoração positiva, transforma-se em representação do que o ser humano teria de pior, se todo ele pudesse ser iluminado, tal qual numa cegueira branca.

A narrativa de Saramago, segundo a estudante, projeta-se como luz sobre a condição do ser humano, em que esconde em seu íntimo ações capazes de chocar a qualquer um que ‘vê’:

“[...] Metaforicamente, a cegueira é a falta de visão, como o caso do ministro, que entrou em pânico, e ao invés de buscar uma solução, procurou o caminho mais simples, trancando todos os cegos em um manicômio, sem conseguir solucionar o problema.[...]”

Turner⁴, ao afirmar que a parábola é um tipo de narrativa primordial, pois é dela que tiramos várias das projeções capazes de nos fazer entender o mundo que nos rodeia e ir adiante, refletindo, avaliando, atribuindo outros valores, chama a atenção para a literariedade. Capacidade humana de relacionar eventos, atores e objetos, a literariedade, reforça a concepção de que o literário está presente em todas as nossas ações, não somente as dedicadas à chamada literatura.

Nomear *Ensaio sobre a cegueira* de romance já é tratá-lo como literatura, mas vai além, pois o reduzido número de figuras e a recorrência delas, faz da parábola um uso singular.

Parábolas são narrativas geralmente curtas e o romance de Saramago explora longamente o que seria uma reduzida parábola do ver-não ver,

⁴ TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

projetando a idéia de conhecimento. Tal qual um midrax-hagadá, o autor inclui vários detalhes, descrições, mini eventos narrativos, com o objetivo de fazer com que o leitor acompanhe o percurso, seja capaz de atribuir sentido.

Várias são as *frases feitas* presentes no romance e relacionadas ao verbo *ver*, algumas com elementos recombinaos e outras em sua forma original, mas a contextualização é capaz de expandir sua significação. Novamente, as projeções de pequenas narrativas sobre outras retomam a capacidade de o homem ver-se obrigado a reavaliar seu entendimento e reconstruir o raciocínio. Uma frase feita serve como estereótipo de determinada concepção de mundo e modo de agir e, fora de seu contexto, pode se transformar em instrumento de reflexão, possibilitando a projeção de outros valores para as figuras que a compõem, instaurando novos temas. Processo cognitivo fundamental para o ser humano e seu avanço no conhecimento.

A parábola projeta com valores ao passo que a metáfora usa de cenários para projetar sentidos. A palavra cenário é bastante utilizada em diversas disciplinas. É uma tentativa de aproximação entre o que as palavras podem nos permitir “ver” e o que poderia estar em um palco teatral, compondo o ambiente.

Quando se observa a simplicidade do léxico escolhido por Saramago para compor algumas de suas metáforas, é possível notar a recorrência lexical e o uso de substantivos:

*“A mulher está de joelhos à entrada da camarata, mesmo junto às camas, puxa devagar os cobertores para fora, depois levanta-se, faz o mesmo na que está por cima, ainda na terceira, à quarta não lhe alcança o braço, não importa, os rastilhos estão preparados, agora é só **atear-lhes o fogo**. Ainda se recorda de como deverá regular o **isqueiro** para produzir uma **chama** comprida, já aí a tem, um **pequeno punhal de lume**, vibrante como a ponta duma tesoura. Começa pela cama de cima, a **labareda** lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama*

*do meio, agora a cama de baixo, a mulher sentiu o cheiro dos seus próprios cabelos **chamuscados**, deve ter cuidado, ela é a que deita **fogo** à **pira**, não a que nela deve morrer, ouve os gritos dos malvados lá dentro, foi nesse momento que pensou, E se eles têm água, se vão conseguir apagar, desesperada meteu-se debaixo da primeira cama, passeou o **isqueiro** ao comprido do colchão, aqui, além, então de repente as **chamas** multiplicaram-se, transformaram-se numa única **cortina ardente**, 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**.”⁵*

A composição dos significados está situada na construção de cenários⁶. Na análise do discurso, as figuras são elementos pertencentes ao mundo natural, reais ou fictícias, também modeladoras do que será possível “ver” na narrativa.

As figuras usadas no “*Ensaio sobre a cegueira*” são poucas e das mais cotidianas. Não há erudição maior nas escolhas lexicais ou um estilo marcado por referências intertextuais de uso especializado, por jargão ou erudição, ao tratar da luz. ‘Fogo’, ‘isqueiro’, ‘chama’, nos exemplos em negrito acima são figuras recorrentes e capazes de criar densidade dramática a cada nova aparição. Ao lado dessas, há uma série de outras figuras colaborando na construção do cenário relativo ao elemento ‘fogo’. Em outro estudo, apontamos algumas relações entre as metáforas da luz e a progressão da narrativa⁷ no *Ensaio sobre a cegueira* e, aqui, retomamos o que é pertinente neste estudo.

A cegueira dos habitantes da cidade é descrita, inicialmente, do amarelo ao branco. A luz amarela do semáforo, indicadora de atenção, dá o alerta, e ao invés de ir para o verde, o branco começa a preencher os espaços. Materialidade e imaterialidade pela cor. Goethe aborda o papel das cores assim:

⁵ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira* : Companhia das Letras, 1995.

⁶ NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1974.

⁷ LUFT, Elizabeth Del Nero Sobrinha. *Metáfora e progressão narrativa no Ensaio sobre a cegueira*. Universidade Anhembi Morumbi. Programa de Extensão e Pesquisa, 2005.

*“ [...] cada cor produz um efeito específico sobre o homem ao revelar sua essência tanto para o olho quanto para o espírito. Conclui-se daí que as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos.”*⁸

Assim como a luz é um elemento capaz de preencher os espaços vazios, outras figuras também ocupam a totalidade. Um *nevoeiro* e um *mar de leite* ocupam a visão do primeiro cego. É um *muro branco* que impede a passagem para o outro lado. A luz, metáfora do conhecimento, é transformada em metáfora do desconhecido, do inóspito, do imaterial. A cegueira branca *devora as cores, os seres e as coisas*. É tão *resplandecente*, tão *luminosa*, que acaba por ofuscar qualquer possibilidade de reconhecimento. A cegueira veste os habitantes do *véu da inconsciência* e, nesse ponto, está iniciada a narrativa. O excesso de iluminação como um elemento prejudicial à distinção dos objetos também é descrito por Goethe: *“Ao voltarmos os olhos para uma superfície intensamente iluminada, eles se ofuscam, tornando-se por certo tempo incapazes de distinguir objetos moderadamente iluminados.”*⁹

A inversão dos valores semânticos e culturais de que é investida a metáfora da luz causa um primeiro estranhamento e o universo do conhecimento é desestabilizado.

O professor Dr. André Bueno, em artigo transcrito no *corpus* desta pesquisa, também faz algumas observações a respeito da iluminação excessiva:

“No Ensaio, temos que os habitantes da cidade vão cegando, em qualquer lugar, sem aviso, vítimas de uma cegueira branca

⁸ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993, p. 154- parágrafo 915.

⁹ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993, p. 52.

desconhecida da medicina, cegando até mesmo o oculista. Rompida a repetição do cotidiano, esses cegos de uma cegueira branca e luminosa, associável talvez ao excesso - de luz, de sinais, de informações, de fragmentos, de estímulos, de velocidade sem repouso - são arrastados para a exclusão, o confinamento, a descida ao inferno, a abjeção mais funda, a própria barbárie, voltando na parte final do livro para a cidade.”¹⁰

Evitando expressar uma interpretação absoluta, Bueno associa a epidemia de cegueira ao excesso e, projetando sentidos, interpreta-a como o excesso de luzes, informações, estímulos e velocidades, construindo uma imagem

No romance, soa irônico, na descrição da cegueira, uma expressão como *consciência claríssima* ou *a voz clara do rapazinho*. O branco e a luz vão recorrentemente diluindo, apagando a paisagem narrativa pelo clareamento até a totalidade. O mal-branco está instalado.

O capítulo 5, já postos os cegos no hospício desativado, dá continuidade ao processo de recorrência da luz, seja por substantivos ou adjetivos que compõem esse universo semântico. São as *lâmpadas amareladas das camaratas, sóis, fantasmas, raios, holofote, candeia, leite, manhãs, estrelas, céu branco, maré branca*.

Nesse ponto, capítulo 7, a luz da cegueira branca funde-se à metáfora do mar, retomando o início da epidemia em que as pessoas ficavam cegas, ‘vendo’ somente a cor branca. É agora uma *maré branca* a inundar todos os espaços, ultrapassou os limites da visão, do humano, da pessoa. Não são os olhos a ficarem cegos, mas as coisas e os seres perdem sua materialidade, fundem-se à invisualidade dos internos no manicômio. No capítulo 8, a maré transforma-se em movimento de água tranqüilo e menos ofensivo, passando a *infiltração*

¹⁰ BUENO, A. L. L. . *O inominável existe - uma análise do Ensaio sobre a cegueira*. In: 6o. Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999, Rio de Janeiro. Anais do 6o. Congresso da Associação de Lusitanistas, 1999.

insidiosa de mil e um buliçosos regatinhos que, tendo vindo a empapar lentamente a terra, de repente a afogaram por completo. Sobrevém uma pausa de construções relativas ao fogo ou à água no capítulo seguinte, para, em seguida, a metáfora da luz reaparecer e retomar as figuras do universo do fogo.

Um soldado, tentando observar a mulher do médico, usa uma lanterna e dirige o foco para dentro do hospício. Nesse instante, fica cego, como se uma *queimadura* tivesse atingido seus olhos. A partir daqui, algumas figuras do *fogo* são importantes e enfatizam o universo perceptivo do homem.

Para discussão entre alguns cegos, são construídas duas metáforas de *discussão por fogueira*: “*A discussão foi acesa*” e “*lançou uma nova acha à fogueira quando perguntou*”, ambas no capítulo 11. A metáfora de *discussão é guerra*¹¹, descrita por Lakoff e Johnson no livro *Metáforas da vida cotidiana*, mostra-se a incorporação do universo perceptivo do homem frente ao cenário de guerra, projetando-o para a significação de uma discussão. Nos trechos indicados do romance, a discussão é tomada como *fogueira* e a percepção que se tem de tal evento. O início da discussão é tomado como o acender de uma fogueira, assim como lançar mais lenha é entendido como uma fala provocadora da discussão. O soldado, apesar de também poder ficar cego a qualquer momento (e realmente fica), pertence ao grupo da lei e da ordem, ainda que nem sempre as regras façam muito sentido. Os cegos estão em um lugar fétido, quase sem comida, sem atendimento médico e o discurso da lei torna-se uma fina ironia à realidade que ali se poderia constatar.

4.2. Cegueira

¹¹ LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002, p. 46.

Os questionários apontam para alguns temas importantes e, em função da relevância para a pesquisa, selecionamos a cegueira, a segregação e o medo do contágio, cegos malvados, incêndio, recuperação da visão e solidariedade.

Para a identificação da cegueira, uma questão era direcionada: “A cegueira é chamada de mal-branco. O que você acha que esse nome pode significar?”

Para Marcelo Coelho¹², sociólogo e articulista do jornal Folha de S. Paulo, a cegueira é factual e não há o que interpretar. Não há projeção de sentidos nem o uso de outro tipo de recurso relativo à cognição se pensamos em cruzar a fronteira do literal. Ainda que essa discussão seja objeto de Marcuschi¹³, arriscamos dizer que a informação relevante foi a de que alguém fica cego, nada além disso, restando à continuidade da leitura, algum outro tipo de projeção, sugerida ou induzida pela pesquisa e pelo próprio método escolhido para as entrevistas.

Algumas das respostas dadas pelos estudantes:

“Pode significar, em primeira instância, um mal que ninguém vê e que, como já dito, chega silenciosamente: sem avisos nem alardes. Outra possível significação para o “mal-branco” é a inexistência de cura e/ou tratamento que sanasse de uma vez por todas a cegueira daqueles que foram por ela atingidos. De qualquer forma, o termo é polivalente e pode, não obstante, representar o “mar de leite” que se deita sobre as vistas dos acometidos, uma vez que todos reclamam da alvura, em vez do esperado negrume, que toma conta do antigo campo de visão.

Outra ponderação que deve ser feita a respeito do nome, é a que considera os aspectos sociológicos das cores. Branco e preto, cores antitéticas, trazem valores bem distintos quando utilizados, sendo, inclusive, motivo para brigas raciais. Com efeito, o preto se associa ao mal, à falta de esperança, ao mistério, às trevas, etc.; já o

¹² Resposta de Marcelo Coelho à questão: “Não creio que, a esse momento da leitura, haja o que “interpretar”. O relato, na minha opinião, é fatural: uma pessoa perde a visão no semáforo.”

¹³ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Fenômenos da Linguagem – reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 76-98.

branco, relaciona-se ao celestial, aos anjos, aos deuses, paisagens paradisíacas e assim por diante. O termo “mal branco” é, por conseguinte, uma doce síntese dos valores de ambas as cores e pondo-as num mesmo patamar.”

Esse estudante, no intuito de interpretar a cegueira, aponta algumas possibilidades. Na primeira, a metalinguagem domina a significação quando associa a cegueira ao modo de contágio: tanto uma quanto o outro não podem ser vistos. Outra associação relevante é quando diz: “*representar o “mar de leite” que se deita sobre as vistas dos acometidos*”, pois, aqui, a projeção metafórica especializada¹⁴ é posta a serviço da interpretação. Da conjunção de metáforas básicas como *mar de leite, pessoa deitar* surgem as projeções de sentidos que transformam a metáfora de mar de leite em um ator de um evento, a próprio deitar sobre as vistas, continuidade da projeção de sentidos metafóricos. Nesse caso, o evento cegueira vista como mar de leite é projetado de evento a ator, uma constante na linguagem humana. Podemos observar esse tipo de recorrência em situações cotidianas tais como: “a chuva me pegou de surpresa”, “o calor está me matando”, “meu carro só pega quando eu mando”... Além dessa projeção de sentidos para a interpretação da cegueira, o leitor acrescenta a associação da metáfora *mar de leite* à cor da cegueira, já que os cegos reclamavam da brancura e não da escuridão, o que seria o esperado numa cegueira comum. O estudante foi capaz de notar e construir sentidos especializados, de acordo com informações explícitas no texto, mas para outras, construiu seus referenciais. Os aspectos sociológicos de que trata são muito pertinentes e, caso um pesquisador se propusesse a estudar a valoração das cores, provavelmente também seguiria um percurso bastante semelhante, já que há valores culturais e sociais capazes de refletir o senso comum e os valores de uma comunidade social a respeito dos valores das cores. E é o que faz o

¹⁴ Uma metáfora especializada é representada pela conjunção de mais de uma metáfora para a produção do sentido final.

estudante, apontando a valoração positiva para o branco e a negativa para o preto. Cruza essas informações com a questão racial e o uso de figuras e temas relativos a essas cores. Vai um pouco além ao sintetizar as cores e concluir, de forma bastante particular o seguinte: *“O termo “mal branco” é, por conseguinte, uma doce síntese dos valores de ambas as cores e pondo-as num mesmo patamar.”*, antecipando a projeção de sentidos atribuídos por ele à narrativa do *Ensaio*. Aqui, o adjetivo *doce* já qualifica sua disposição positiva frente ao universo do romance e projeta os valores de bem e mal para a solução de conflitos, já que estariam sintetizados, unidos, num mesmo patamar, na narrativa do romance.

Um outro tipo de abordagem é posta em questão quando um estudante retoma um dos mitos da refração das cores:

“A doença é chamada de mal-branco porque no instante em que a pessoa cega tem a vista tomada por uma névoa branca. Além disso, quando todas as cores se misturam chega-se ao branco; e foi o que aconteceu na mente das pessoas: as cores e formas se misturaram e perderam seu valor. Agora, os cegos vivem em um mundo tomado pelo branco, com a expectativa de sempre encontrar algo novo e desconhecido pelo caminho. O julgamento que cada um faz do mundo é mais subjetivo, pois os sentidos que julgavam mudaram. A visão havia formado um critério de avaliação em conjunto, pois todos viam a mesma imagem. No branco, tudo é igual, mas os outros sentidos definirão as particularidades.”

E Goethe afirma o seguinte, mostrando como essa idéia de mistura de cores formando o branco é bastante presente:

“Que todas as cores, quando misturadas, produzam o branco é um absurdo semelhante a tantos outros que, contra todas as aparências, são motivos de crença e repetidos há um século.”¹⁵

O branco pode ser formado pela mistura de cores, mas não todas, somente as cores-luz: as primárias azul, verde e vermelho. Também são elas que, se projetadas em igual intensidade reproduzem a luz branca.

Vale notar a seleção feita pelo estudante quando diz que *a vista* foi tomada por uma névoa branca e não selecionou dizer *mar de leite*. O que reforça a idéia de refração e imaterialidade na relação entre cegueira e projeção dos sintomas da doença em névoa branca por cegueira.

E os sentidos continuam quando projeta os sentidos da lei da refração sobre as cores e formas que se misturam, criando uma imagem bastante cinematográfica da situação por que passavam os habitantes, no momento em que ficavam cegos. Além de perderem a forma e a cor, o mundo que era visto, perdia também a funcionalidade e passavam a ser vistos como algo inútil e desprovido de razão. Tudo o que pode ser já conhecido e percebido como novo e desconhecido, reforçado pela percepção visual, mote da interpretação desse graduando, em que os outros sentidos serão os responsáveis pela reconstrução significativa do mundo dos cegos. A visão deixou de existir, tudo passou a ser branco e, importante, perdeu o seu *critério de avaliação*, dependendo dos outros sentidos para continuar sobrevivendo.

Outro estudante interpretou a cegueira partindo de valores sociais, morais e éticos:

“A cegueira branca representa a escassez de sentimentos nobres, de valores morais e éticos, como por exemplo: respeito,

¹⁵ GOETHE, Johann Wolfgang Von (1749-1832). *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993, p. 102, parágrafo 558.

solidariedade, compaixão. Esses sentimentos estão cada vez mais ausentes perante nossa sociedade moderna e capitalista.”

A cegueira representaria a ausências desses valores, o que a caracterizaria como um mal do espírito, da alma e não físico, seria uma espécie de doença social. Uma palavra que consideramos especialmente importante é *solidariedade*. Não se enxerga sozinho, mas com os olhos do outro, além dos próprios. Para o leitor, a cegueira estaria diretamente relacionada aos valores impostos pelo capitalismo e situa isso na sociedade moderna. Os valores materiais se sobreporiam aos valores morais, éticos e sociais, algo incongruente com olhar junto com o outro, mas olhar sozinho, com vistas ao lucro e benefício próprio, síntese de uma postura individualista e com valores calcados na materialidade.

Outros conhecimentos são acionados nesta interpretação em que o aluno toma a cegueira como uma enfermidade, o que induz à idéia de doença física, mais material do que uma doença social, tal como no caso anterior. A continuidade da interpretação, reflete sobre outro princípio da cromaticidade, exposto por Goethe: *“O claro-escuro faz o corpo aparecer como corpo, uma vez que luz e sombra indicam sua opacidade.”*¹⁶ em que a iluminação cheia, absoluta, é capaz de cegar, apagar contornos, formas, cores, dissolvendo o visível na percepção visual, tornando o indivíduo um cego que vendo, não é capaz de ver.

*“O nome “mal-branco” descreve bem a doença. primeiro a palavra “mal” pois é uma enfermidade, algo que causa resultados negativos. A palavra “branco” remete à idéia de luz, claridade excessiva que ofusca a visão, cega.”*¹⁷

¹⁶ GOETHE, Johann Wolfgang Von (1749-1832). *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993, p. 142, parágrafo 852.

¹⁷ Conforme original.

Este estudante, ao associar o branco à luminosidade do ambiente urbano, projeta sentidos pouco usuais e de baixa recorrência, já que foi o único a estabelecer tal tipo de associação:

“O simples fato das pessoas enxergarem tudo branco. Acho que o mal é branco pois estamos acostumados à viver num mundo com muita luminosidade, seja das luzes da TV, da rua, dos computadores, enfim, a humanidade não vive sem a luz.”¹⁸

Parte de uma observação que julga simples ao escrever que a cegueira seria o simples fato de as pessoas enxergarem tudo branco, para, em seguida, esclarecer o que seria o branco: seria a luminosidade das cidades, dos ambientes internos e externos das cidades, muita exposição à luz é capaz de fazer com que as pessoas passem a enxergar menos, comecem a perder os detalhes do ambiente que as rodeia e, com isso, sintam-se impossibilitada de viver sem a luz. Projeta sentidos que relevam a vida nossa de cada dia, em que estamos expostos a muitos estímulos visuais e a cegueira do romance seria justamente a projeção dessa vida para a narrativa, sob a forma de cegueira coletiva.

Além desse leitor, um dos críticos aponta interpretação no mesmo sentido:

“[...]esses cegos de uma cegueira branca e luminosa, associável talvez ao excesso - de luz, de sinais, de informações, de

¹⁸ Conforme original.

fragmentos, de estímulos, de velocidade sem repouso - são arrastados para a exclusão,[...]”¹⁹

No próximo segmento, entrevista de graduando, a cegueira é posta como uma doença física, talvez uma leitura menos autorizada, mas possível, já que produzida. Provavelmente uma referência à opacificação do cristalino, a catarata. De qualquer forma e independente de ser uma interpretação autorizada ou não, passa pelo crivo da projeção metafórica, pois a cegueira chamada de mal-branco é tratada por *denominação popular*, uma variação popular para um nome científico, descrevendo o seu principal sintoma: a *capa branca no meio do olho*, em que se projetam os sentidos da narrativa, pelo trecho lido, para uma doença, certamente conhecida do leitor estudante.

“O mal-branco seria a denominação popular para a cegueira porque os olhos de um cego perdem a cor. Fica uma capa branca no meio do olho. (Geralmente é isso que ocorre, mas não em todos os cegos).”

Para o leitor seguinte, a experiência em Física é retomada sob a forma de um exercício em que um caleidoscópio é usado para mostrar o que seria a formação do branco na retina: um engano provocado não pela iluminação em excesso, mas pela mistura das cores e a incapacidade de a visão captar, distintamente, cada uma delas em movimento. É a cegueira causada pela incapacidade física da visão em perceber detalhes, minúcias, pois não consegue acompanhar a velocidade dos movimentos do que é capaz de acompanhar com a percepção visual.

¹⁹ BUENO, A. L. L. . *O inominável existe - uma análise do Ensaio sobre a cegueira*. In: 60. Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999, Rio de Janeiro. Anais do 60. Congresso da Associação de Lusitanistas, 1999.

“Mal-branco, branco a mãe de todas as cores, num exercício de física, temos um disco, o caleidoscópio que contém as sete cores, quando girado velozmente as cores misturam-se e refletem apenas o branco, as cores estão lá, mas a velocidade engana os olhos e torna tudo branco, ausência de cor. Para nomear a doença pode existir uma associação física, os olhos estão lá, mas já não são mais capazes de reconhecer e separar as cores, as imagens, tornando-se brancos, cegos.”²⁰

Outra projeção significativa no repertório do leitor é chamar o branco de *a mãe de todas as cores*, pois a experiência com prismas fazia parte das provas que julgavam as cores, em espectro, como formadoras da cor branca.

“O mal-branco” seria uma analogia aos humanos, que as vezes ficam cegos psicologicamente, como aqueles que só vêem o que desejam enxergar.”²¹

Saramago abre sua narrativa do *Ensaio* com a seguinte epígrafe, foco de algumas inferências: *“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”²²*. Algo retirado de um suposto livro de conselhos. A Bíblia (N.T. Atos dos Apóstolos, 28:21-28 e Evangelho segundo São Mateus, 13:10-17) é uma fonte de referência cultural para o ato de ver:

Atos dos Apóstolos:

²⁰ Conforme original.

²¹ Conforme original.

²² SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Companhia das letras : São Paulo, 1995.

21 Então eles disseram a Paulo: «Nós não recebemos nenhuma carta da Judéia falando sobre você, e nenhum dos irmãos que aqui chegaram relatou qualquer coisa de mal contra você. 22 No entanto, gostaríamos de ouvir de sua própria boca o que você pensa, pois sabemos que essa sua seita está encontrando oposição em toda parte.»

23 Então marcaram um dia e foram com mais gente para se encontrar com ele no seu alojamento. Desde o amanhecer até à tarde, Paulo fez uma exposição baseada na Lei de Moisés e nos Profetas, dando testemunho do Reino de Deus e procurando convencê-los a respeito de Jesus. 24 Alguns aceitaram o que ele dizia, mas outros não quiseram acreditar. 25 Houve, assim, discordância entre eles. Enquanto iam saindo, Paulo só disse uma coisa: «Bem que o Espírito Santo falou aos antepassados de vocês por meio do profeta Isaías: 26 ‘Vá ter com esse povo e diga-lhe: vocês vão escutar bem, mas não compreenderão; **vocês vão olhar bem, mas não verão.** 27 O coração desse povo está embotado; ouviram mal com os ouvidos e taparam os olhos, para que não vejam com os olhos, nem ouçam com os ouvidos, e não entendam com o coração, nem se convertam e eu não os cure!’ 28 Pois então, fiquem sabendo vocês: esta salvação de Deus é enviada aos pagãos, e eles a escutarão».²³(grifo nosso)

Evangelho segundo São Mateus:

10 Os discípulos aproximaram-se, e perguntaram a Jesus: «Por que usas parábolas para falar com eles?» 11 Jesus respondeu: «Porque a vocês foi dado conhecer os mistérios do Reino do Céu, mas a eles não. 12 Pois, a quem tem, será dado ainda mais, será dado em abundância; mas daquele que não tem, será tirado até o pouco que tem. 13 É por isso que eu uso parábolas para falar com eles: assim eles olham e não vêem, ouvem e não escutam nem compreendem. 14 Desse modo se cumpre para eles a profecia de Isaías: ‘É certo que vocês ouvirão, porém nada compreenderão. **É certo que vocês enxergarão, porém nada verão.** 15 Porque o coração desse povo se tornou insensível. Eles são duros de ouvido e fecharam os olhos, para não ver com os olhos, e não ouvir com os ouvidos, não compreender com o coração e não se converter. Assim eles não podem ser curados’. 16 Vocês, porém, são felizes, porque seus olhos vêem e seus ouvidos ouvem. 17 Eu garanto a vocês: muitos profetas e justos desejaram ver o que vocês estão

²³ Bíblia, N.T. Atos dos Apóstolos, 28:21-28.

vendo, e não puderam ver; desejaram ouvir o que vocês estão ouvindo, e não puderam ouvir.»²⁴ (grifo nosso)

A associação ao contexto bíblico é recorrente em obras de José Saramago, seja pela temática de obras ou pela associação intertextual. Salma Ferraz²⁵ contextualiza a presença bíblica em *Terra do Pecado* (1947), *Memorial do Convento* (1982), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de forma a comprovar a presença da cultura cristã na formação e projeto literário de Saramago. Apesar de se dizer ateu, Saramago usa constantemente de referências religiosas, o que não é, em si, um paradoxo, mas a mostra de seu profundo conhecimento dos valores e cenários pregados e descritos nos textos bíblicos. Assim, fica, de certa forma, autorizada a associação entre os trechos bíblicos selecionados e a epígrafe ‘inventada’ por Saramago. Arriscamo-nos à associação, pois outros elementos também podem ser indicados: a ‘cura’ relatada pelos apóstolos seria a conversão, o entendimento e fé nos valores cristãos. Para Saramago, a ‘cura’ estaria relacionada à volta da visão, permitindo tanto a projeção de sentido para uma cegueira física quanto para a cegueira ‘psicológica’, a do espírito e da razão.

O estudante inclui uma informação de caráter lingüístico ao associar *mal-branco* a *humanos* com o conceito de analogia, em que a cegueira seria também uma espécie de doença, um mal físico de expressão psicológica, fazendo com que as pessoas selecionem as informações que desejam ver, as de seu interesse, o que se contrapõe aos princípios do viver em sociedade, do dividir, da ética que se constrói na presença do outro.

Novamente, um elemento lingüístico é incluído na reflexão por um leitor estudante: eufemismo. Interessante notar a valoração cultural atribuída à morte, valor tipicamente ocidental: as doenças mais graves, as que levam à

²⁴ Bíblia, N.T. Evangelho segundo São Mateus, 13:10-17.

²⁵ FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora : UFJF, Blumenau, Edifurb, 2003.

morte, seriam suavizadas na narrativa pela presença do eufemismo para a cegueira. Só ficar cego seria melhor do que morrer.

A interpretação do leitor continua numa sucessão de valores positivos. A cultura e o valor positivo da cor branca, como paz, por exemplo, constroem um eixo de interpretação e tem continuidade com o que chama de negação da realidade e, mesmo os que ficavam cegos, estavam tendo a oportunidade de se transformarem: a cegueira permitiria a percepção de outras realidades, de novos valores. A série de projeções metafóricas delimita um eixo de valoração positiva para a narrativa em que a parábola serviria para o leitor rever os valores de uma sociedade em que as pessoas julgam poder ver, mas, em verdade, estariam cegas, e a verdade seria dolorosa demais, ou iluminada demais, para ir além da caverna:

“A cor branca, além de simbolizar a paz, acaba por remeter a outras qualidades com carga positiva. No contexto dos trechos apresentados, o termo “mal-branco” pode funcionar como um certo tipo de eufemismo, diferenciando essa doença de outras de natureza mais grave, como aquelas que podem levar à morte. Da mesma forma, se interpretarmos a cegueira como um processo de negação da realidade, esse termo pode estar vinculado as conseqüências psicológicas da doença, que podem ser consideradas positivas, uma vez que os acometidos por esse mal são aqueles que tem a oportunidade de perceber que existem outros tipos de realidade, que a reflexão e o desenvolvimento do olhar crítico podem fazer enxergar.”²⁶

Outra possibilidade de interpretação para a expressão “mal-branco” é a associação a um mal menor, menos prejudicial. Esse tipo de significação se constrói pela antítese de base cultural em que se atribui o negativo ao mal e o positivo ao branco. Seria, como bem expressa uma estudante:

²⁶ Conforme original.

“Chamar a cegueira de mal-branco pode significar que é uma doença, mas que ela não traria transtornos à sociedade. O “mal-branco” significa uma doença não contagiosa, que não leva o paciente a óbito.”

Uma crítica da obra de Saramago, a professora Dra. Lucília, nos dá a seguinte interpretação para a cegueira, também respondendo à questão 1:

“Trata-se de uma cegueira com efeito de surpresa imensa, algo da ordem dos imponderáveis que desautoriza o personagem a produzir uma explicação racional e unívoca sobre ela. Um enigma repentino posto a ser visto justamente pelo tanto que esconde da possibilidade de ver: cegueira incompreensível pelo absurdo que instala, mas que como todo furo reclama linguagem para se fazer menos penoso. Daí a necessidade da repetição da cantilena “estou cego” que, como toda palavra, passa a estabelecer as novas bases da realidade, passa a tecer relações outras com o mundo. O mesmo pode ser dito em relação à explicação da mulher. O fato de existir cegueira instala a urgência de se falar sobre ela.”

A cegueira é entendida como algo inexplicável e as palavras tornam a experiência um tanto mais suportável. A existência repentina de uma nova condição para as pessoas, faz com que a expressão verbal adquira outro *status*, o de reconhecer a cegueira.

“O romance todo se ressentido do peso alegórico com que foi carregado. Estamos diante de uma alegoria excessivamente fácil: cegueira/barbárie/condição humana. Não é preciso muita inteligência para dizer: ah, sim, os cegos de que trata Saramago somos nós mesmos, num mundo brutalizado e injusto, é grande a

responsabilidade dos que têm olhos quando os outros os perderam. O que, diga-se de passagem, dá ao leitor uma posição reconfortante, a de compartilhar com o autor essa suposta lucidez crítica. Se bem que se possa chamar de cegueira o que cada um bem entender.”²⁷

Marcelo Coelho explica a cegueira a partir do parâmetro da projeção para a vida humana, em que a cegueira, levaria o homem à barbárie e, ao final, ressalta: “*Se bem que se possa chamar de cegueira o que cada um bem entender.*”, admitindo, assim, outras projeções para a narrativa.

O próprio Saramago explica como teve a idéia de escrever *Ensaio*:

“A verdade é que a idéia nasceu num restaurante de Lisboa. Eu estava a almoçar sozinho, à espera do meu pedido, nesse momento em que se pensa em tudo e em nada. De repente, pergunto-me: e se fôssemos todos cegos? Assim, sem mais. Como seríamos? Isso já vai dando algumas pistas, a catástrofe, a peste, algo parecido com o cine-catástrofe que se faz hoje em dia, um grande terremoto. Depois você pensa, fica a pensar e a idéia original transforma-se em algo que vai muito além da própria cegueira, como a cegueira da razão, e não simplesmente a física.”²⁸

E a professora Dra. Lucília confirma tal interpretação:

Talvez porque enxergar no sentido físico, não seja garantia de ver, de entender e compreender, isto é, de poder interpretar. Esse romance materializa essa tensa polaridade o tempo todo, marcando como a visão e a cegueira têm relação com o poder,

²⁷ COELHO, Marcelo. *Fábula Assustadora*. Acesso em 22/10/2006, às 13h52.

www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2226

²⁸ ARIAS, Juan [entrevista a]. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro : Manati, 2004, p. 55.

poder-ver pra compreender os sentidos que circulam e também aqueles que estão velados e vendados para o sujeito.

Foram vários os exemplos para a interpretação do que representaria a cegueira no romance de Saramago, assim como para a expressão '*mal-branco*' e algumas observações merecem destaque.

As cores, ausência e presença da luz, sombras e leis da física, experimentos e conhecimentos adquiridos foram retomados em algumas das interpretações, com um certo destaque e predominância.

Aspectos culturais e sociológicos das cores também estão presentes e reiteram as significações já estabilizadas para o branco e o preto, assim como a carga positiva de um e outro.

Outras indicações estão no campo da anatomia humana e requerem conhecimentos advindos da biologia e medicina, a fim de que possamos explicar a catarata ou um mal físico, por exemplo.

A metalinguagem também foi o mote de algumas inferências, pressupondo conhecimentos lingüísticos e suas respectivas aplicações.

A presença da metáfora do conhecimento para *luz* e ignorância para o *preto* também está presente, ainda que não explicitada formalmente. A inversão foi notada e vários entrevistados incluíram a idéia de que a cegueira, apesar de branca, era a falta de razão, falta de conhecimento, associando, paradoxalmente, a cegueira ao branco.

Em todas as interpretações há alguma projeção dos sentidos, em que prevalece uma orientação para cada leitor. Um leitor apontou algo diverso: "*Eu interpretaria como os olhos da pessoa virados para trás, quando fica aparente apenas a parte branca do olho.*" Parece-nos mais a materialização da cegueira branca na esclerótica, a parte branca e visível do olho. Houve uma transformação do sentido da cegueira em algo literal e, aparentemente, pouco apropriado.

Há distinções para a construção das leituras e são, principalmente, de caráter informativo. Cada leitor, usando de seu conhecimento prévio, perfaz um caminho mediador do sentido, apropriando-se dessas informações e relacionando-as à narrativa.

4.3. Segregação e medo do contágio

Uma questão tratava diretamente do tema: *“O que você interpreta da postura do ministro ao escolher o manicômio como o local destinado, inicialmente, a quarenta cegos.”* e era oferecido ao leitor um trecho em que o narrador relata a reflexão encetada pelo ministro e seus auxiliares a fim de decidir onde poriam os primeiros cegos e os que estivessem sob a suspeita de contágio, assim como os que, contagiados, ficassem cegos depois.

Segregar alguém é excluí-lo de participação no grupo social e a decisão, em geral, é tomada pelo grupo dominante e o ministro, de acordo com os locais disponíveis oferecidos pela assessoria, toma a decisão e opta pelo antigo prédio do manicômio, agora desativado.

Esta pergunta era direcionada exatamente para a interpretação da segregação e, em decorrência, poderiam acabar abordando a segregação dos doentes. Um dos leitores identifica de imediato a praticidade da solução, o que já revela o implícito do descaso com as vidas das pessoas contaminadas pela cegueira, desprezando-se os cuidados necessários para que o local pudesse receber os doentes. E, ao finalizar, conclui afirmando ser essa mesma a postura do ministro: apagar aquelas pessoas, isolando o problema.

“O ministro procura uma solução prática e cômoda para começar a investigar o real motivo do problema. A quarentena no manicômio revela a necessidade de isolamento, porém há a precariedade do

local que não é levado em conta. O que transmite a idéia de apenas uma tentativa de deixar o problema isolado num local distante e esquecido.”

Há o medo do contágio:

“O ministro tinha medo de ser uma epidemia e tomar toda a cidade, o estado, o país, mas, principalmente por egoísmo, medo de ser infectado ou a sua família.”

Descrito mais pelo medo de ser contaminado ou aos seus parentes do que uma preocupação com a população em geral, ou mesmo uma epidemia. Já um outro leitor projeta os sentidos da escolha do antigo prédio do manicômio para o comportamento social:

“A escolha do manicômio foi feita porque a sociedade atual perdeu-se em tantos desvarios e abusos que nos tornamos cegos de compreensão – a ponto de os personagens cegos serem isolados do mundo por não saber as causas desse mal. também, o manicômio pode ser visto como controlador e regulador do comportamento dos cegos. os que foram enviados ao manicômio são postos ao esquecimento.”

O que indica uma preocupação com a desagregação e os valores assumidos pelos responsáveis pela ordem social.

A escolha de *personagens* para designar os atores da narrativa situa a interpretação no plano da ficção, o que se contrapõe à projeção de sentidos inicial em que o leitor interpreta a narrativa à luz da sociedade, notada por ele

como desorganizada e repleta de abusos, tornando seus habitantes, um pouco menos racionais, o que seria a cegueira da compreensão.

O movimento de ir e vir entre o real e a ficção é também uma característica da projeção metafórica. O domínio alvo, resultado da projeção, seria a sociedade e seus valores, é retomado para a compreensão da narrativa e o estabelecimento do sentido, mas o domínio fonte não é esquecido, é preciso que retorne a fim de manter o fio, a relação entre o que se quer entender o que se conhece. Daí volta a narrativa e o leitor marca isso, usando da metalinguagem. A projeção impede a total absorção do domínio alvo, seduz, mas mantém o leitor ativo, como se dissesse: *“Estou falando da narrativa, talvez seja assim também na sociedade.”*

Mais uma projeção da narrativa é incluída por outro leitor, no trecho a seguir:

“Como sempre acontece em nossa sociedade, o que não se explica e o que não se entende são isolados. Foi o que aconteceu com os 40 cegos que são internados em um manicômio, pelos ainda não afetados cidadãos, por que eles não entendiam o que se passava. Uma forma de isolamento desumana responde pelo nome de manicômio, os chamados loucos (ou não compreendidos) pela sociedade são trancafiados sem nenhuma prerrogativa. Por isso a escolha pelo manicômio representa a arbitrariedade imposta aos “cegos” pelos “não-cegos” como forma de isolamento para preservar a saúde dos não afetados, em vez de se unirem em busca da cura ou o isolamento parece mais fácil.”

Também de caráter social, a interpretação tem início com a projeção da cegueira e do confinamento para situações recorrentes em nossa sociedade. De forma generalista, amplificada, o leitor retoma a máxima de *“o que não se explica e o que não se entende são isolados”* para caracterizar a segregação dos doentes no espaço inadequado e impróprio para tal. A leitura é confirmada em

seguida, quando adjetiva o isolamento como uma forma desumana e mais fácil de conter o problema, ao invés de uma atitude mais solidária, como a de buscar a cura. Nessa projeção, também se mantém a postura individualista e sobremaneira indicadora do poder, quando uns decidem como outros deverão viver. O leitor especifica isso ao dizer que aos loucos não é dada nenhuma prerrogativa, nenhum arbítrio, projeção de sentidos para os cegos e não-cegos, que passariam a viver como loucos, mantendo livres do contágio os que se consideravam em boa saúde.

Outro leitor projeta os sentidos da segregação dos cegos e não-cegos para um outro domínio, o da mente humana:

“A escolha pelo manicômio, além do fator prático exposto no trecho, pode significar que a onda inexplicável de cegueira tem fundo psicológico, Ou que as autoridades simplesmente acham tudo uma grande loucura. De qualquer forma, o desconhecimento do que está acontecendo torna a escolha do manicômio uma maneira de isolar algo de que se tem medo, num ambiente reservado ao desconhecido que é o funcionamento da mente humana.”

Damásio²⁹ e Turner³⁰ apontam um dos grandes problemas das ciências cognitivas: estabelecer relações plausíveis e comprováveis entre o funcionamento da mente humana e o que se pensa sobre a linguagem e a língua. É dessa projeção entre o conhecimento que temos da mente e o que supomos ainda por descobrir que o leitor projeta sentidos para o *Ensaio* e a segregação. Os cegos, contaminados ou não, são tidos como indivíduos que, portadores de um mal desconhecido, devem ser excluídos do convívio social

²⁹ DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

³⁰ TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996.

para a projeção do funcionamento da mente: não conhecemos todas as relações entre as partes do cérebro e como se dá o pensamento, dessa forma, exclui-se o que não pode ser verificado. Trata-se de uma projeção de caráter metafísico e sugestiva quando se pensa em tudo o que há de misterioso por conhecer e desvendar a respeito da linguagem e pensamento, por exemplo.

Foi a única ocorrência desse tipo e vale ressaltar que é algo um tanto fora do esperado, ou do autorizado para a leitura, entendendo *autorizado* como o que já foi dito por alguém.

4.4. Cegos malvados

A articulação entre o bem e o mal é constante em muitas das interpretações e há a necessidade de caracterizar um e outro grupo, o que se considerou ser *bom* assim como o *mal*, em muitas das respostas dadas pelos graduandos. É pertinente, pois muito da teoria narrativa explora uma característica humana já discutida quando, anteriormente, tratamos do mito e a narrativa, a projeção. Se o objetivo é explicar o que se desconhece ou não se entende, ou reforçar valores, os mitos, as parábolas, as alegorias, podem colaborar nessa tarefa.

Esse mecanismo da mente humana, também tomado como parte da mente literária³¹ é o responsável pelas projeções de sentidos, resultado de um ato diretamente relacionado ao pensar, mas, ainda, não explicado em sua totalidade ou completude.

“O narrador já inicia o trecho definindo quem são os vilões da história: os cegos malvados. Através de suas palavras, detalha

³¹TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996.

minuciosamente a desumanidade e humilhação pelas quais as mulheres são submetidas em troca de comida para toda a camarata; ele nos mostra como elas perdem seu valor humano perante o abuso de poder que se formou na “sociedade” dentro do manicômio dos cegos.

O ocorrido é narrado como cruéis cenas de violência sexual, fazendo com que o leitor sinta repulsa e indignação pelos agressores. O narrador também comove ao transcrever a cena pelo olhar da mulher do médico, a única que ainda enxerga, e parece compartilhar com ela e com os leitores – a crueldade que são “obrigados” a ver. Também se destaca a sensatez da mesma mulher, que teve a chance de matar o chefe dos cegos que a forçara ao sexo, mas percebeu que ainda não era o momento exato de fazê-lo.”

A interpretação proposta pelo estudante tem início com a palavra *vilão*, o que já especifica a introdução de um importante elemento na identificação de fatos literários: o mal é representado por um personagem ou grupo deles em que suas ações, sentimentos e avaliações são postas contra os objetivos e metas do herói.

A humanização dos habitantes é explicada pelo leitor sob a forma do poder que corrompe as relações e, pouco a pouco, desumaniza tanto vilões quanto heróis. Os primeiros, por tomarem e deterem o poder de organização e sobrevivência no hospício desativado para si próprios, já o grupo dos heróis por se submeterem aos caprichos e vontades do grupo dos cegos malvados.

Outro fato literário significativo é a inclusão da figura do narrador e o dito de que ele *“comove ao transcrever a cena pelo olhar da mulher do médico”* denotando a interpretação pela identificação do narrador e a participação dele na subjetividade dos sentidos. No entanto, apesar de já ter separado os personagens em dois grupos, o dos vilões e o dos heróis, a narrativa sugere para o leitor uma esperança, a de que a mulher do médico e o narrador, atuando juntos, poderão transformar os acontecimentos, movidos pela sensatez: “[...] *Também se destaca a sensatez da mesma mulher, que teve a chance de matar o*

chefe dos cegos que a forçara ao sexo, mas percebeu que ainda não era o momento exato de fazê-lo.”

4.5. Incêndio

A questão referente à análise do trecho 4 – *“Neste segmento, o narrador descreve o incêndio que toma conta do manicômio. Como você interpreta esse incêndio? O que ele poderia significar para o desenrolar da narrativa?”* trouxe algumas indicações sobre o papel que cumprem os cegos malvados e o incêndio que destrói o antigo hospício. Dessa forma, será mantida a análise dos dois temas associados.

As relações de poder são observadas pelos graduandos e postas em grupos, cujos valores são opostos, queimando os vilões e dando uma chance de sobrevivência aos cegos que ainda poderiam manter a humanidade: *“Os cegos dominadores são destruídos pelo incêndio, assim como todo o manicômio, essa seria a representação dos “caras ruins” e só restaram os bons cegos.”*

Uma característica das narrativas, mas com observação um pouco confusa em:

“O narrador refere-se aos personagens com tratamento bruto e desrespeitoso, a medida que eles demonstram estar se comportando como animais ele os trata como tal. Por exemplo, utiliza as expressões: “cegos de cio”, “davam patadas”, “gritos, relinchos e risadas”, etc”

E fica difícil saber se o leitor considera exagero o narrador *desrespeitar* os cegos malvados ou se era o que ele esperava da construção narrativa. Apesar

disso, o estudante relata a presença de personificações, da animalização escolhida pelo narrador, a fim de obter e enfatizar o efeito de desumanização das pessoas, no ambiente em que se encontravam.

“O incêndio, como no caso do primeiro cego que perdeu a vista ao volante, é mais um dos momentos em que a visão é fator determinante. Pode-se sentir o calor das chamas e se ter uma idéia de onde vem o fogo, mas na confusão de um grande incêndio, sem que se possa ver as chamas e visualizar as possíveis rotas de fuga, uma pessoa fica completamente desamparada. Outro aspecto da cena catastrófica que resulta na total destruição do ambiente onde viviam estes cegos, e a analogia com as próprias relações que se desenrolavam lá dentro. Tão insuportáveis que eram, ruíram. Assim como ruíram as paredes que as encerravam, e que eram sua principal razão de ser.”

Há uma gradação do *calor* e do *fogo* suscitada por algumas figuras e identificadas pelo estudante ao associar, por analogia, as relações estabelecidas no hospício ao ruir do edifício. O esquema de imagem de recipiente é dominante nesta interpretação e o graduando mantém o foco na cena interna, associando o comportamento dos cegos às características e transformações pelas quais o lugar passa. O hospício era o recipiente capaz de isolar os cegos e protegê-los, mas acaba por desumanizá-los. Com a degradação, tanto os personagens quanto o local que os contém são destruídos pelo fogo. Nesse caso, além de usar o esquema de imagem de recipiente, o graduando também precisou a projeção metafórica de que se serviu para atribuir sentido ao fogo no hospício e aos personagens, avaliando, de acordo com suas convicções, a cena narrada.

“Dentro do manicômio, o que percebemos é a formação de uma ordem social interna, que conta inclusive com as mazelas da sociedade como a conhecemos, como a corrupção e a exploração. Dessa forma, podemos interpretar o atear fogo da mulher como um ato de indignação de um integrante do grupo dos oprimidos, os “bons cegos”, contra aqueles que detém o poder, os “maus cegos”, poder esse que na situação da busca pela sobrevivência do recinto se dá na forma da retenção de alimentos e armas para defender a “propriedade privada”. Também podemos entender a atitude dessa mulher como um ato de alguém que simplesmente não se conformou com a cegueira, e que de repente entendeu que a única maneira de voltar a enxergar seria reintegrando-se a sociedade, reformulando sua maneira de conceber e formar a realidade, mas que ao mesmo tempo viu que a única alternativa seria uma medida mais extrema.”

Uma das mulheres estuprada pelos cegos administradores vai à camarata deles e dá início a um incêndio, usando somente um *isqueiro*, até que ela própria também passa a fazer parte da massa quente. Ao *isqueiro*, sucedem-se figuras como *fogo, chama, punhal de lume, labareda, cortina ardente, fogueira, ardência do calor, vulcão de labaredas e tições a arder*. A palavra *fogo* é usada insistentemente e a recorrência acentua seu poder de sugerir a intensidade crescente do calor e das chamas.

O incêndio toma grandes proporções e queima quase todo o manicômio. No capítulo 13, os cegos percebem que já não têm ninguém a vigiá-los, saem do local para buscar refúgio e possibilidades de sobrevivência em outros locais. Os sete personagens protagonistas mantêm-se unidos e a mulher do médico assume a responsabilidade de buscar alimentos e, ao entrar em um supermercado, encontra fósforos, continuidade figurativa da gradação do *fogo* iniciada no capítulo anterior, e é com eles que ela se guia na escuridão do depósito da loja, recolhe alimentos e sai. As chamas dos fósforos guiam a liberdade daqueles que estão sofrendo e a mulher do médico marca a nova transformação da metáfora da *luz como conhecimento*. Agora, é a luz de um

fósforo que atribui a ela a capacidade de ver e obter o necessário para sobreviver, a ela mesma e a seus companheiros.

A gradação da metáfora do fogo termina no início do capítulo 14. Enfim, são cinco capítulos, do 10 ao 14 em que as figuras dessa metáfora reconstroem um percurso tal e qual o da metáfora da fênix³²: É das cinzas que ressurgirá a vida. O fogo limpa, amplia os espaços, é atividade, trabalho, ao passo que a luz é inteligência, reflexão, interiorização. O fogo é a imagem que dá início à vida.³³

“A interpretação do incêndio é um acontecimento final para que os cegos que sobrevivessem pudessem sair daquela prisão e talvez voltarem a ter as suas vidas normalmente. Após o incêndio, talvez a solução apareceria para o desenrolar da narrativa.”

Para esse estudante, o fogo é uma figura carregada de significação cultural e está ligado à solução do conflito. A purificação, apesar de não ter usado uma referência explícita, prenuncia um desfecho positivo, uma solução para o problema. O esquema de imagem de recipiente é utilizado para indicar a precariedade e negatividade da situação. Somente rompida a prisão, aberto o recipiente, é que a vida poderia retomar seu curso normal.

Para a interpretação a seguir, o graduando também faz uso do esquema de imagem de recipiente, mas há uma diferença:

“O incêndio seria a porta de entrada para a cura do mal, pois os sobreviventes sairiam de um pequeno manicômio para um imenso, que seria a cidade, o país, o mundo, que acontece as mesmas coisas que aconteciam no manicômio, divisão, o mais forte dominando o mais fraco, a necessidade de ser melhor que o outro, o uso de chantagens entre outras coisas que mostram que o

³² BACHELARD, Gaston.. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo : Brasiliense, 1990, p. 37.

³³ *Ibidem*, p.41.

mundo é um grande manicômio, o que faz com que percebam isso, e estando assim aos poucos prontos para a purificação e cura do mal branco. trecho essencial para o romance já que é dele que irá começar a se perceber coisas que não se percebia antes, e como já foi dito, para a cura do mal.”

O incêndio também está relacionado à purificação, à ‘cura’ e o esquema de imagem de recipiente é utilizado tanto para o hospício quanto para todo o resto do espaço físico que poderia ser ocupado pelos personagens. Tanto faz se seria um hospício desativado ou o planeta todo. O recipiente é o local de atuação dos personagens e parâmetro cognitivo nessa interpretação. O esquema de imagem de recipiente é tomado como elemento estável e o fogo é o objeto escolhido para a transformação, o responsável pela continuidade da narrativa e purificação dos personagens. Independência do espaço físico ocupado. O que havia era a necessidade de transformação dos atores dos eventos: precisariam transformar seu modo de viver e compreender os semelhantes. A relevância é dada aos atores e não aos espaços.

A professora Dra. Lucília, considerou o incêndio da seguinte forma:

“Ainda que considerando a existência de outras maneiras de significar e interpretar o incêndio, vale destacar:

1) A voz de autoridade da mulher do médico, aquela que “tem uns olhos que vêem”. Pelo privilégio de enxergar, a mulher passa a ser vista com um poder especial que é negado às outras pessoas; enuncia desse lugar assumindo a sua voz o estatuto de orientadora.

2) O fogo metaforiza tanto fim quanto início. Sabendo que esse elemento é tido como sagrado em várias culturas e várias correntes religiosas, é possível sinalizar o movimento causado por ele: a queda do telhado do manicômio. Ou seja, o fogo inscreve a destruição da prisão de cegos e de emergência do sentido de liberdade com a abertura para um espaço sem os limites do controle institucional em que é permitido ser cego sem fronteiras.”

Para a professora, sua interpretação parte do princípio de que há várias possibilidades e a voz da personagem é a percepção indicada para a supressão do que falta aos outros personagens, a visão. Em 1, é a presença da voz e seu modo de utilização o referente escolhido para indicar o poder da mulher do médico no desenrolar da narrativa. Ela é posta como a 'orientadora', a líder de um grupo de pessoas, para os quais, a ajuda dela seria questão de sobrevivência. O lugar de onde enuncia é o marco de início de um esquema de imagem e prenunciado quando diz 'enuncia desse lugar', além de caracterizar o ator como ser animado e dotado de vontade própria.

Há, ainda, a contraparte do domínio imaginativo da mulher do médico, pois ela possui o sentido da visão e precisa decidir se irá ou não conduzir os cegos. Ela lida com sua própria narrativa e a dos outros com os quais vive. Eles, os cegos, percebem o fogo, mas não têm como se salvar sem ajuda, estão desorganizados e não sabem que há uma pessoa ainda sã. Imaginam-se todos cegos e, caso se salvassem, seria por sorte. Uma narrativa é contraparte da outra e a crítica identifica dessa forma os papéis de cada um, o da mulher do médico e o dos cegos. Precisou explicitar a contraparte dos domínios imaginativos para interpretar esse segmento e atribuir-lhe sentido.

Em 2, a figura do fogo pode remeter a vários paradigmas e a crítica opta pelo esquema de imagem de recipiente: há um recipiente fechado, o hospício e o fogo é o elemento catalisador de forças para a abertura. A saída dos cegos do hospício é 'emergência', também de 'emergir', para o lado de fora do recipiente. O movimento é sinalizado pelo esquema de imagem de percurso, quando os cegos passam a fronteira e alcançam o lado de fora. Os dois esquemas de imagem encadeados nessa seqüência constroem a interpretação a partir das figuras propostas na narrativa e aplicam sentidos associando cultura, cognição e linguagem, o que não exclui:

“Não me lembro do contexto que motiva a decisão da mulher do isqueiro; vingança contra os malvados? O objetivo da cena é acrescentar mais horror ao que já era horrível, e dar solução para a continuidade do enredo. Não me interessaria em empreender uma leitura que fizesse a decifração alegórica de cada episódio do romance.”

Marcelo Coelho reafirma sua posição de que o narrador exagera na cena ao descrever e incluir detalhes cujo objetivo seria o de prever o desfecho. Se retomamos a crítica veiculada na internet, é patente sua análise refletida no papel do narrador e o quanto considera desnecessário tanta influência sobre o leitor, o que falsearia a narrativa:

*“Ensaio sobre a Cegueira é seu mais recente romance. Trata-se de uma fábula assustadora. O leitor não tem como não ficar impressionado com os horrores do enredo. Mas também sai da leitura desconfiado de que Saramago estava querendo impressioná-lo demais. A intenção do autor, sua insistência no hediondo e no escatológico, são visíveis demais nessa história sobre a cegueira”.*³⁴

4.6. Recuperação da visão

A cegueira continua sem explicação, mas os cegos, vão um a um, voltando a enxergar, o que também ocorrem sem nenhuma motivação, pelo menos aparente. Cabe a cada leitor construir sentido e a partir daqui é necessário que a totalidade do romance seja percebida como tal.

³⁴ COELHO, Marcelo. *Fábula Assustadora*. Acesso em 22/10/2006, às 13h52. www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2226

Os sete personagens principais estão na sala da casa da mulher do médico quando ela acende uma *candeia* para iluminar o ambiente e poder ler para seus acompanhantes. Eles ouvem as leituras feitas pela mulher do médico todas as noites. O sentido da audição é o único capaz de rivalizar com a visão quando se pensa em conhecimento. Durante as leituras, nem todos prestam atenção, a fome os deixa moles e sonolentos, mas respeitam o momento e o transformam em algo memorável. Sonham, divagam. É também neste capítulo que a *água* é transformada em metáfora de purificação, pois não há um incêndio, mas uma candeia de três bicos e a água é figurativizada pela chuva, pelo galão de água cristalina e por longas descrições. As três mulheres banham-se umas às outras na chuva que cai na varanda, lavam suas roupas e sapatos e o narrador quase termina a história, esvaindo-se com a cortina de espuma que escorre por elas. O ciclo está quase completo.

Os próximos dois trechos, respostas de graduandos, expressam interpretações distintas para o mesmo segmento do romance:

“Eles cegaram para se tornarem iguais em desgraça, como se vê ao longo da narrativa, eles não mudam, ao contrário, mostram-se cruéis como antes, portanto o mal branco perde o sentido de ser, a cidade está em ruínas, eles passaram por medos e aflições e permaneceram cegos ainda que voltassem a ver. O primeiro caso de recuperação da vista, assim como o primeiro caso de cegueira, não tem mais significação que os outros, vem simplesmente sem explicação ou responsável.”

“os cegos recuperam a visão lentamente devido à modificação interna pela qual eles passaram. Os mesmos passam a se organizar de tal maneira que até o modo como enxergam a vida passa a ser completamente diferente. O mal branco só pode acabar com o aparecimento de sentimentos bons, de solidariedade, amor, compaixão e amizade.”

Na primeira resposta, o estudante pressupõe a não transformação interior dos cegos. Eles teriam continuado como eram antes e não cumprido o objetivo do que podemos chamar de narrativa emblemática – quando se passa por uma dificuldade ou experiência penosa, o esperado é que a pessoa se transforme, em geral, a experiência promove o crescimento individual e maior percepção do universo alheio. A cegueira dos habitantes prevalece independente de ser física ou não. Os personagens voltam a usar de seus olhos, mas seus valores e cooperação social não foram transformados. O leitor iguala, por analogia, os dois momentos: o do primeiro caso de cegueira e o primeiro de cura para, em seguida, avaliá-los como semelhantes na construção e na valoração.

Postura interpretativa diversa tem o segundo estudante quando expressa a avaliação da cena. Para ele, os cegos passaram por uma transformação e é a isso que se deve a cura do mal branco. Conforme se organizam socialmente, cooperam uns com os outros e passam a harmonizar a própria vida e a alheia, recuperam a visão. Também há projeção de sentidos, pois os personagens são caracterizados negativamente ao mesmo tempo em que estão cegos para, após a transformação de seu comportamento e atitudes, recuperarem a visão. A doença física é associada ao mau comportamento e a cura à transformação de valor positivo. O mal branco é projetado como a falta de ‘sentimentos bons’, interpretação construtora do desfecho para este graduando.

Os capítulos finais, 16, 17 e 18, encerram a narrativa com a luz que provém de *chamas, fogos, sóis*, além da própria *luz*. O *clarear do dia* encerra, paradoxalmente, o retorno à visão pela possibilidade voltar a enxergar as sombras. Goethe enfatiza o poder de distinção pelas cores, luzes e sombras. O poder de seleção expresso pela pintura:

“[...] o olho não vê forma alguma, uma vez que somente claro, escuro e cor constituem, juntos, aquilo que distingue para a visão um objeto de outro e uma parte do objeto de outra. E assim construímos o mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor, e com eles também tornamos possível a pintura, que é capaz de produzir, no plano, um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real.”³⁵

A narrativa mostra-se como uma grande parábola do conhecimento, não o que é adquirido pela iluminação, pelas luzes do lado de fora da caverna de Platão, mas pela observação das sombras, dos contornos. Alguns paradoxos, no romance, expressam essa dificuldade de conciliação:

“[...] a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, é-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis”.³⁶

“[...] esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca”.³⁷

A narrativa encerra a paixão humana. Luzes, cores e visão permitem a delimitação dos referentes, da marcação dos espaços, da disposição do

³⁵ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993, p. 44.

³⁶ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo : Companhia das Letras, 1995, p. 15-16.

³⁷ *Ibidem*, p. 28.

humano. Mas paixão é algo que não se pode administrar, é o incognoscível.³⁸ O caráter impenetrável das pessoas revela-se nos valores construídos pela parábola da cegueira do conhecimento e suas figuras de claro e escuro.

“As cores são ações e paixões da luz. Nesse sentido, podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade, luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencendo à natureza em seu todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão.”³⁹

Para Marcelo Coelho, em resposta à pergunta, o retorno à visão seria muito mais uma estratégia de Saramago para convencer o leitor de que a falta de atenção e percepção dos acontecimentos brutalizadores do ser humano é projeção de sentidos para a cegueira do próprio leitor:

“Creio que o sentido é dizer que nós, cidadãos reais, estamos vendo diariamente cenas de violência e selvageria como as descritas no livro, e não as vemos. Nossa cegueira, não a dos personagens, é o que importa ao autor apontar.”

Para Dra. Lucília, o paradigma da linguagem é presente e o retorno à visão é mostra de que ver não significa necessariamente ser capaz de atribuir sentido e, por isso, os personagens poderiam ser curados do mal branco:

“Talvez porque enxergar no sentido físico, não seja garantia de ver, de entender e compreender, isto é, de poder interpretar. Esse

³⁸ BACHELARD, Gaston.. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo : Brasiliense, 1990, p. 217.

³⁹ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993, p. 35.

romance materializa essa tensa polaridade o tempo todo, marcando como a visão e a cegueira têm relação com o poder, poder-ver pra compreender os sentidos que circulam e também aqueles que estão velados e vendados para o sujeito.”

A resposta a seguir, dada por uma estudante, reitera a primeira interpretação incluída nesta análise:

“A visão retorna no momento em que a estrutura social na qual estão vivendo os moradores da cidade já não será suficiente para mantê-los. A necessidade de abandonar a cidade e ir buscar um outro local que lhes providencie os meios para a manutenção da própria vida se torna evidente. A dependência de uma única pessoa que pode ver, se torna finalmente, insustentável. É neste quadro que a visão das pessoas começa a voltar. Como se saíssem de um torpor auto-induzido.

A idéia de que mesmo enxergando, são cegos que vêem, pode ter seu significado na própria experiência pela qual passaram. Todo o terror vivido parece se esvaír como que por encanto, e nenhuma lição se tira do caso. As pessoas retornarão às suas vidas cotidianas sem perceber que a cegueira coletiva tinha um propósito, o de ensinar a preciosidade da convivência e da solidariedade. Assim que voltam a ver, cada um passa a pensar em si mesmo e em como retomar sua própria vida. Vêem, mas não enxergam nada.”

Novamente, uma avaliação da narrativa projeta sentidos para a cegueira por meio de uma narrativa emblemática. A recuperação da visão é interpretada como um desfecho para o romance e os personagens não teriam ‘aprendido’ a lição proposta pela parábola. Nesse sentido, Marcelo Coelho também tece suas considerações: “[...]o autor como que desiste de apostar em algo além da denúncia brutal; o grande artista de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* parece

ter acreditado demais na própria parábola, e no método que utilizou para disfarçar essa crença.”⁴⁰

O professor Dr. André Bueno, tanto em ‘*O inominável existe*’:

*“Cegos estavam e, voltando a ver, continuaram cegos, como se lê no final do livro, a nos indicar que a pergunta permanece em aberto. Ou seja, a cidade apenas permanece lá, sem indicação de qualquer ascese, transcendência, superação da vida mutilada e desorganizada. Materialista, não havia que esperar do autor do **Ensaio** uma saída religiosa, uma ilusão consolando e aliviando o profundo mal-estar nesta civilização urbana em que vivemos. Cético e anti-ilusionista, ciente do espírito do tempo, tampouco se haveria de esperar sinais de um futuro radioso, de uma outra sociedade, justa e democrática, como superação desta que existe. Fica o espaço para imaginar e perguntar : o que poderia ser uma forma, racional e organizada, de um outro contrato social, que protegesse os cidadãos da violência cega e da própria barbárie ? Como autonomia e emancipação, diferindo da cega submissão ao existente ? Não se sabe, nem o **Ensaio** facilita as respostas.”⁴¹*

Quanto em *A educação pela imagem e outras miragens*: “*Mas, sabemos no final do livro, cegos estavam e, restituídos à visão, cegos continuaram*” reitera a idéia de que a cegueira não representou a redenção dos personagens nem poderia fomentar tal postura nos leitores. Os argumentos para tais entendimentos organizam-se por paradigmas distintos. O professor André Bueno forma-se em considerações sobre a modernidade e o pós-moderno, ao passo que Marcelo Coelho contextualiza sua leitura na postura política de Saramago, relacionando-a às necessidades de transformação pela ordem social.

⁴⁰ COELHO, Marcelo. *Fábula Assustadora*. Acesso em 22/10/2006, às 13h52. www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2226

⁴¹ BUENO, A. L. L. . *O inominável existe - uma análise do Ensaio sobre a cegueira*. In: 6o. Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999, Rio de Janeiro. Anais do 6o. Congresso da Associação de Lusitanistas, 1999.

A alternância entre o claro e o escuro e a retomada de significados culturais para o branco e o preto foram aproveitados pelos estudantes e críticos em suas interpretações dos fatos literários e para a própria construção dos sentidos da narrativa. Além disso, a cegueira e o retorno à visão são interpretados de acordo com a projeção de sentidos escolhida para algumas figuras como *fogo, água, céu, cidade, nuvens*.

4.7. Mito das três graças

As Três Graças ou Cárites, Cáritas, são descritas por Grimal⁴² como sendo as divindades da Beleza e, possivelmente, também representavam as forças da vegetação. São três irmãs, Eufrosina, Talia e Aglaia, moradoras do Olimpo, geralmente representadas abraçadas uma ao ombro da outra e duas delas olham para um lado e a do meio olha em direção oposta. São felizes, cantam, acompanham os deuses e alegram a vida dos homens e da própria natureza. São particularmente importantes na influência de obras artísticas e trabalhos intelectuais. Prevalece a introspecção e o cuidado com o espírito, sublimação pela arte e identificação do ser humano com os valores mais refinados da produção artística.

Reconhecer o mito das três graças não é uma obrigatoriedade ou mesmo algo facilmente identificado no romance. Podemos até julgar que não há pistas precisas sobre a existência do intertexto e estarmos supondo algo que não é efetivamente reconhecido pelos leitores e críticos, tal como o fez Marcelo Coelho: *“Pode ser ou não uma alusão ao mito das três graças.” e outros leitores*. Um estudante, por exemplo, não relaciona a cena ao mito e constrói os sentidos independente disso:

⁴² GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4^a Ed. – Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2000, p. 75.

“Essas três mulheres começam a aprender com as dificuldades, arrumam meios de combater, agindo coletivamente, as contrariedades do mal-branco. Como uma resposta ao momento de crise que enfrentam, tomam iniciativas que as fortalecem, mas que ao mesmo tempo as emocionam e as fazem perceber o valor da amizade. Dessa forma, essa cena nos permite interpretar que essas personagens são as primeiras a agir de maneira diferente frente as dificuldades que foram impostas não só a elas, mas como a sociedade em geral.”

Uma leitora expressa um intertexto pouco usual em literatura autorizada, mas conhecido quando expresso em variante lingüística coloquial:

“Como o autor interveio na narração desejando ser a espuma que caía, ele usou o termo “graça” por causa da sexualidade exposta daquelas mulheres. Ou seria o termo popular: “As três graças: a nem-de-graça; a desgraça; a sem graça (?)”

A fala popular é referência e intertexto paródico do mito, mas não reconhecido pela estudante. Ela suspeita de que há algo a mais a ser desvendado, pois incluiu uma interrogação em sua resposta. Acrescente-se a isso, o fato de que ela inicia sua interpretação com a observação da nudez das mulheres, o que causaria a suposta graça do trecho e o narrador estaria rindo também de tal fato.

Na resposta a seguir, uma outra leitora reconhece o intertexto e nos fornece uma série de informações a respeito dele, provavelmente pesquisadas para a ocasião. Usa de uma obra das artes plásticas, um quadro de Botticelli, para associar o trecho do romance ao mito, mas não projeta sentidos, além do retrato de que as três mulheres teriam tornado-se amigas, e nada além disso.

“O mito das três graças foi citado porque naquele momento em questão as três personagens da história (a rapariga dos óculos escuros, a mulher do primeiro cego e a mulher do médico) podiam ser comparadas respetivamente à obra de Botticelli (1445-1510), onde as três graças são descritas pela mitologia grega como filha de Zeus e Eurínome. Na qual Tália, Eufrosina e Abigail representam a beleza, o prazer e o amor, que surgiram da emoção sentida por Vênus ao desembarcar numa ilha. Particularmente a cena em si não aponta para nenhum desfecho concreto, pode ser que pela intimidade que tiveram nessa cena elas adquiram uma longa amizade e nada mais que isso.”

O que, contrariamente, é observado por outra estudante:

“As três Graças significa o momento da solidariedade. A cena 7 é o momento da purificação, a contemplação da chuva trazendo esperança e limpeza. Que por mais difícil seja a situação ainda há forças para continuar. Aponta para o desfecho, sugerindo a união das pessoas que vão se ajudando para vencer as dificuldades.”

Aqui, a estudante, reconhece o mito das três graças e projeta o sentido da solidariedade e purificação para a cena. Ao lado dessa projeção, conclui ser a cena uma pista para o desfecho. Esse é um exemplo de como o mecanismo da projeção, associado a outras estratégias cognitivas, tais como narrativas emblemáticas, avaliações e predições, por exemplo, podem construir sentidos para os textos.

A utilização do intertexto do mito das três graças pode ser feita também por projeção, como o fez este estudante:

“Estavam lá, três mulheres nuas, uma bela, uma cor com ar de amor, e a outra como és rapariga remetendo ao prazer, todas elas na varanda tomando um banho de chuva e se lavando, e não só lavando o corpo, como a alma também, é o momento da purificação das mulheres que ao longo de tudo que passaram estavam percebendo o verdadeiro valor que o ser humano tem.”

Para cada mulher, ele associou uma das mulheres do mito, tornando o mecanismo da projeção necessário e pertinente. A mesma projeção é produzida pelo graduando, cuja resposta transcrevemos a seguir:

“A cena da sacada, é de acordo com o desenrolar da narrativa, um desfecho quase mitológico ao romance. A alusão feita ao mito das três graças quer comparar as três mulheres nuas na chuva, com as divindades romanas que também se apresentam nuas, e principalmente nas pinturas feitas das três graças uma delas olham para um lado e as outras duas olham para o outro. No caso os olhos das duas cegas, bem como no mito não estão iguais aos da mulher do cego, pois ela enxerga, e todas exercem a mesma função, no caso de se lavar; que também compõe com os elementos da chuva, do vento e dos sonhos, um ambiente mitológico.”

Os elementos do cenário são utilizados na interpretação para compor a projeção metafórica de ambiente mitológico. O estudante descreve quais elementos considerou pertinentes para a montagem da cena, apontando outros elementos na projeção de sentidos para o segmento.

A professora Dra. Lucília respondeu aos itens referentes ao segmento de número 7, interpretando o mito das três graças, da seguinte forma, projetando sentidos detalhadamente para a purificação, tal como em um processo, cujos detalhes narrativos vão da figura da água, seu papel de limpeza, à purificação:

“Dentre os elementos citados, escolho falar da água. Nesse trecho, ela é o elemento feminino que mais e melhor possibilita a emergência dos sentidos do feminino, de mulher, marcando um modo de ser diferente dos demais personagens. São três “cegas” que se permitem:

- perceber a chuva;*
- anotá-la com promotora de limpeza, de purificação, e não apenas do espaço físico das casas e da natureza. Limpeza também (e principalmente) das sujidades da alma e da dormência do corpo;*
- trabalhar com a água da chuva;*
- falar sobre ela;*
- senti-la na pele tomando para si mesmas as sensações que a chuva instala, permitindo sentir o corpo erotizado e sensualizado pela água que escorre e penetra;*
- tomar, como efeito dessa água tão metafórica, o jogo e a brincadeira (de cabra-cegas) como sentidos novos e acolhedores no meio do caos absoluto em que estão inseridas. Lavando uma o corpo da outra, descobrem o prazer de brincar, de ser crianças por um tempo, de sentirem o corpo sem as mãos masculinas, de fazerem-se lavadeiras de suas almas.*

Com a chuva mais suave, voltam à condição de cegas, mas estão diferentes, cobertas de e pela vida que experimentaram na e com a água, enfim, refeitas pelo trabalho de lavar, tornaram-se bonitas.”

Sem dúvida, que aqui o desfecho é notado pela professora e ela antecipa essa possibilidade pela descrição das projeções e avaliações efetuadas com o fim de atribuir sentidos ao trecho e ao intertexto.

4.8. Solidariedade

O tema solidariedade parece-nos ser um dos mais importantes no romance, mas pretendíamos confirmar essa nossa hipótese com as entrevistas e as críticas. Em várias das respostas e textos dos críticos, a necessidade de

prestar atenção ao próximo é citada seja sob a forma de solidariedade ou exemplificando com ações do *Ensaio*.

Aproveitamos ter discutido o tema do mito das três graças e suas relações intertextuais com o romance, para ressaltar o tema da solidariedade já presente:

“Ele relaciona as 3 mulheres da cena com as 3 graças, no desenrolar da história esse trecho mostra a mulher do médico começando a mostrar que ela enxerga realmente, e passa a ajudar os “cegos”, e a partir para um desfecho que provavelmente todos os cegos terão a sua “cura” a partir da mulher do médico, a partir da ajuda do próximo.”

Essa leitora identifica sua projeção metafórica por meio das aspas, recurso lingüístico capaz de identificar outros sentidos naquilo que se diz. Daqui, já podemos inferir que a cegueira não era física, logo, a cura também era da mesma ordem. A solidariedade é a chave para o entendimento e significação proposta por ela. As duas respostas abaixo, também de estudantes, dão destaque à solidariedade a partir da cena intertextual analisada anteriormente:

“Este trecho representa o elo que o ser humano possui com a aparência externa, pois ainda que estivessem cegas e que ninguém pudesse vê-las, as três mulheres queriam saber se ainda eram bonitas e atraentes.

A cena 7 aponta para um desfecho onde os cegos estão se acostumando à sua nova condição e estão novamente estabelecendo a ordem para conviverem pacificamente uns com os outros.”

“Ao fazer uma alusão ao mito das três graças, o autor mostra que cada uma das três mulheres que participam do trecho tem uma importância naquele grupo, e elas, juntas, representam a totalidade da figura feminina. Com a conversa delas surge uma cumplicidade, apontando para um desfecho de amizade entre as mulheres. Como elas não podem ver – fora a mulher do médico – julgam-se bonitas pelo caráter, e esse julgamento é mais sincero do que qualquer outro.”

A primeira resposta aponta para um valor da modernidade: a necessidade da beleza para a convivência social. A nova ordem social dos cegos permite a recriação de valores e a estabilidade começa a fazer parte do cotidiano, justamente pela solidariedade que começa a se instalar, o que também é dito na segunda resposta, por meio da cumplicidade, da amizade e do julgamento sincero.

No início, pensávamos ser a solidariedade muito mais presente na cena intitulada *Liberdade guiando o povo*, em alusão intertextual ao quadro de Delacroix. Na cena em que a mulher do médico sai para buscar comida, são oferecidas duas questões para interpretação:

“Nessa cena, a mulher do médico conseguiu um pouco de comida e está carregando tudo em sacos. Sai do supermercado e está chovendo. Os cães sentem o cheiro da comida e começam a segui-la. Seus companheiros estão com fome e esperam que ela leve algo para comerem. O modo como a cena é montada significa o que para você?”

“A mulher do médico é o centro dessa cena. Como você interpreta a descrição que é feita dela, dos lugares por que ela passa, da chuva, dos cães. Interprete o que julgar significativo.”

E uma das estudantes, nos dá a seguinte interpretação:

“A cena evidencia a vontade da única pessoa que ainda enxerga de ajudar os outros apesar de sua própria fadiga. Neste momento, creio que se evidencia ainda mais o caráter da mulher do médico que poderia facilmente ter optado somente por sua própria “salvação”, ou ainda por “comandar” todo aquele bando tão debilitado. A situação caótica em que se encontra a cidade reflete a dificuldade de adaptação e a co-dependência das pessoas que vivem em sociedade, fato este que pouco notam. A própria mulher está visivelmente “perdida” em sua condição de única pessoa que pode ver. Ela torna-se uma espécie de mãe dos cegos, quando poderia organizá-los e auxiliá-los para que tivessem algum tipo de independência.”

Não há a identificação do intertexto, mas as projeções de sentido não deixam de ser produzidas a partir da solidariedade, tão necessária à sobrevivência do grupo. A resposta seguinte é de outra estudante e também dá relevo à solidariedade, acrescentando a projeção de metáfora para todo o romance. expressa, em síntese, o que *Ensaio*, lido como parábola, pode sugerir de significação a ela:

“O livro nos mostra que para que todos pudessem se ajudar, e ter sentimentos positivos com relação uns aos outros, como compaixão e amizade, foi preciso que todos fossem acometidos pelo mal da cegueira, pois assim, estes passaram a enxergar o ser humano como este é de fato, além de serem capazes de enxergarem-se internamente. O autor faz uma crítica à sociedade atual e ao egoísmo que impera entre as relações humanas. A cegueira no livro é uma metáfora para a falta de visão das pessoas no mundo real.”

Para Marcelo Coelho, o intertexto é imediatamente reconhecido e associado à cena. Nesse ponto, o articulista retoma o principal eixo temático de sua crítica veiculada na web, o de que Saramago é um autor que trai suas concepções políticas ao não produzir uma obra em que haja algo de otimismo ou transformador da realidade. A referência ao quadro de Delacroix é posta como descontextualizada, já que sua motivação foi a de engrandecer a participação popular. A mulher do médico é tal e qual a mulher do quadro, mas sem a tinta de redenção original, o que não a exclui de sentimentos elevados. Marcelo Coelho observa, com perspicácia, o paradoxo do intertexto, o que, podemos supor, seja possível por causa de seu repertório, conhecimento de mundo e cultura.

“Há aqui um procedimento interessante de descontextualização, pelo qual a referência a um quadro de Delacroix, A Liberdade Guiando o Povo, é tratado num ambiente em que nenhum otimismo, nenhuma utopia burguesa, como a que motivou o quadro do autor, parece possível. Ao mesmo tempo, o comportamento da mulher é de fato heróico, sem que haja, da parte do autor, “redentorismo”; assim, a cena se tingem de absurdo ao mesmo tempo em que revela elevação moral. Talvez por isso o autor aponte para suas próprias escolhas vocabulares, de tom “elevado”, como ele diz, sem deixar de indicar sua inadequação para o tipo de narrativa que está fazendo; assim, uma “bucha de pão duro” seria “a própria essência da vida”, o que é e não é verdade no contexto. O mesmo contraste se dá nas reflexões a respeito do excesso de água da chuva e da falta d água nos encanamentos: as coisas estão fora do lugar.”

4.9. Paradigmas

Discutir o conceito de texto e a proposição de que os sentidos são construídos pelo enunciatário, em situação de interação, nos leva a pensar em

paradigma. Os leitores graduandos arquitetaram seus próprios paradigmas, os críticos argumentam em função de escolhas, mas o texto de Saramago, tal como foi publicado, permanece o mesmo. De onde viriam as diferenças, características particulares propostas pelos leitores e suas leituras? Experiências pelas quais passamos e que nos fazem pensar sobre qual a melhor atitude ou quais mudanças devemos fazer, podem conduzir a resultados positivos e benéficos para todos. Muitas vezes, alterar paradigmas é consequência e algo necessário para a construção do conhecimento. A título de exemplo de mudança de paradigma, tratamos do caso do Ford Pinto.

Um automóvel deve ter, segundo as normas nacionais de trânsito, vários itens de segurança tais como cintos de segurança, espelhos retrovisores, barras laterais, *airbags*, além de uma variedade de outros itens que podem ser escolhidos e diversificados pelo dono do veículo. Alguns são obrigatórios, como os cintos de segurança e os espelhos retrovisores laterais e interno, mas outros são opcionais e dependem da escolha do cliente.

Para cada item listado, foi necessária a identificação de algum problema ou a possibilidade de oferecer maior segurança ou conforto. O desenvolvimento de automóveis ocupa grande parte do período de concepção e finalização do projeto. Vários testes são produzidos a fim de simular as mais diversas situações pelas quais o motorista poderá passar ao guiar o automóvel. Em geral, é a etapa mais importante e mais cara de produção do veículo, pois dela dependerá o sucesso do modelo e o quanto de segurança ele será capaz de oferecer, evitando acidentes e mortes.

O Ford Pinto, produzido sob a direção de Lee Iacocca, em 1971, é um exemplo de produto concebido a partir de princípios que se mostraram inválidos posteriormente.

A Ford, ao final da década de 1960, precisava rever seu posicionamento no mercado: se continuaria no segmento dos modelos médios e grandes ou se ingressaria na fatia dos mais baratos e compactos, tanto esportivos quanto os

sedans. Lee Iacocca era vice-presidente da Ford e insiste na idéia de que a mudança seria necessária e positiva. Assume a presidência em 1970 e, com ela, a tarefa de produzir e lançar o Ford Pinto. Em 25 meses, o carro estava nas mãos dos consumidores e foi produzido até 1980.

Hoje, o Ford Pinto é o maior exemplo de fracasso na indústria automobilística, pois além de a Ford ter perdido milhões de dólares em indenizações processuais, uma delas no valor de U\$ 128 milhões, 500 pessoas morreram, várias ficaram gravemente feridas, além de uma porção de automóveis queimados⁴³. A lição serviu para que as indústrias automobilísticas revissem seus princípios e prioridades e, hoje, segurança é fundamental.

Cada carro passa por uma série de testes de desgaste, colisão, funcionamento de partes até que chegue às mãos do consumidor. O erro de Lee Iacocca e da Ford foi ter desprezado essa importante etapa e, segundo divulgado, a Ford finalizou o projeto em 25 meses, contra a média de 43 da época⁴⁴.

O Ford Pinto possuía o tanque de combustível posicionado na parte traseira do carro e, quando ocorria uma colisão, o combustível vazava e o tanque explodia. Isso sempre que o carro estivesse acima de 40km/h no momento do acidente. Se o acidente ocorresse em grande velocidade, as portas travavam, o que impedia o resgate das pessoas, morrendo incendiadas.

Conforme denúncias da época, a Ford sabia da fragilidade do carro e o quanto seria perigosa uma colisão traseira. Durante os testes, isso foi observado, mas a economia no período de testes, não pôs essa deficiência na pauta de problemas do carro.

Na década de 1970, e com o caso Ford Pinto, é que se passa a discutir o quanto a segurança oferecida aos ocupantes de um automóvel é importante e necessária. Após alguns processos e a confirmação da denúncia sobre o tanque

⁴³ <http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/158b-2.htm>>Em 19/01/2008, às 11h16. Todos os dados e informações referentes ao modelo Ford Pinto foram pesquisados nesta página.

⁴⁴ <http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/158b.htm>. Acesso em 23/01/2008, às 09h33.

de combustível, a Ford tem que optar: ou planeja um *recall* ou paga as indenizações. Optou pelas indenizações, crendo que as despesas seriam menores e, no entanto, gastou bem mais do que havia projetado, pois as indenizações, algumas delas milionárias, enterraram um belo modelo de carro.

Se tivessem gastado os U\$ 11 por unidade e feito o *recall*, teriam economizado milhões de dólares, além de evitar o desgaste da imagem da empresa e muitos acidentes e mortes. Esse é um exemplo de paradigma em que a falta de ética e respeito ao semelhante foi responsável por uma situação catastrófica. A segurança e o respeito à vida, tanto dos motoristas quanto dos pedestres, é parte fundamental de qualquer projeto de automóvel hoje em dia. Tudo precisa ser pensado em função de parâmetros que garantam a estabilidade do carro, a segurança de seus ocupantes e a direção segura, protegendo qualquer pessoa à volta.

Bastou não respeitar o ser humano para tornar o exemplo um paradigma absurdo e rejeitado pela maioria das montadoras de automóveis.

Ao largo das análises dos questionários, entrevistas e textos diversos sobre o romance de Saramago ficou nítida a presença de paradigmas para as interpretações. É um conjunto de informações relevantes, pertinentes e interligadas que se responsabilizam pela significação. Cada leitor demonstrou especificidades em seu repertório, conhecimentos de mundo atuando na construção dos sentidos.

A professora Dra. Lucília estipula a linguagem como mote para sua interpretação e várias escolhas vocabulares comprovam isso:

“O desfecho dos livros de Saramago sempre inquietam pelo enigma que propõe. Assim entendo esse medo da mulher do médico, como algo da ordem do mistério, do enigma que também estavam postos no início do romance. Se quando todos cegavam, ela via, interpretava o horror e a miséria humana e experimentava muitas emoções e sentimentos instigantes, não seria possível que,

*no final do romance, toda essa carga de intensidades, tensões e mistérios desaparecesse assim ao modo de um final feliz. Então, o mistério desliza e desloca-se, agora para o medo de a mulher cegar. Não se sabe, com certeza, se a cegueira a tomou ou se o céu estava, de fato, todo branco. Não se sabe se ela teve seus olhos cegados ou se o que a “cegou” na alma foi a ressonância de viver os **não-sentidos**, ou seja, os **sem-sentidos** daquela cegueira coletiva que acabara. Cegueira para os quais não havia **memória discursiva** capaz de fazer **significar** a vida e a realidade. Não se tem garantia de que maneira a mulher verá os outros e poderá atribuir **significados** a si mesma; não se tem garantia nenhuma. Fica o mistério e, com ele, permanece a beleza e a intensidade desse prosador que sabe como ninguém penetrar as frestas do humano para dali tirar a sua matéria-prima.”*

O paradigma do líder de uma empresa é sugerido por este texto, veiculado no jornal Folha de S. Paulo:

*“Apesar de a obra "Ensaio sobre a Cegueira" não ser um texto fácil de ler, o **empresário** que chegar até a última página será bem recompensado. O livro, escrito pelo português José Saramago e publicado em 1995, traz boas **lições sobre liderança**.*

Saber conduzir as pessoas é característica das mais fundamentais para sobreviver na cidade em que se passa a história.

Parte da população contrai repentinamente uma cegueira misteriosa e então fica de quarentena forçada em um hospício.

Os soldados de prontidão do lado de fora vão garantir que eles não saiam e, assim, contaminem os outros cidadãos.

*Quanto mais tempo se passa no hospício, mais a situação se complica. A alimentação, a higiene e a moral vão, pouco a pouco, tornando-se motivo para discussões e conflitos. Já que o **Estado** falha em cuidar desses indivíduos, eles têm de aprender a se virar sozinhos.*

*É nesse contexto que alguns dos infectados, que não têm nome, reúnem-se em torno da figura da esposa do médico. Ela **desempenha o papel de líder**.*

*Sua **liderança** é acidental e se deve principalmente ao fato de que ela é a única pessoa que não está cega -implicitamente, uma sugestão de que o **líder** deve ter **habilidades** especiais.*

Como **grupo**, as pessoas no hospício conseguem sobreviver dividindo tarefas, solucionando crises e, se preciso, enfrentando **grupos concorrentes**. Mas a sobrevivência se torna mais difícil quando eles conseguem deixar o hospício e, chegando ao "mundo exterior", descobrem que todos na cidade estão cegos. As ruas estão repletas de cadáveres e de lixo, e a **ordem social**, destruída. A obra de Saramago fala, principalmente, sobre **valores de humanidade** e como mantê-los em situações adversas. Mas também é possível aprender, pela leitura, a importância de ter um bom **planejamento** e ser um **líder competente**, com o **grupo unido**.⁴⁵ (grifo nosso)

As expressões sublinhadas reportam-se a um universo lexical facilmente aplicável aos líderes e empreendedores.

A análise que faz Marcelo Coelho de *Ensaio sobre a cegueira* e do próprio autor, José Saramago, está intimamente relacionada à sua visão de mundo organizada pelas relações sociais e políticas, o que dá a ele alguns vieses interpretativos um tanto distantes daqueles que engrandeceram as qualidades do romance.

“Costuma-se criticar a esquerda – e com certa dose de razão – por seu otimismo. Tanto no que diz respeito à natureza humana como no que manifestava de confiança numa vitória final do socialismo e da justiça. [...].

*O escritor português José Saramago é conhecido por suas posições de esquerda, e não se esquiva sequer de algumas acusações de excessiva ortodoxia. Mas seus livros nada têm de otimista.*⁴⁶

Há a presença de diversos paradigmas para as leituras propostas, no entanto as divergências ocorrem quando observamos a completude de cada

⁴⁵ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/negocios/cn3012200702.htm>
Último acesso em 20/02/2008, às 19h49.

⁴⁶ COELHO, Marcelo. Fábula Assustadora. Acesso em 22/10/2006, às 13h52.
www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2226

leitor. Talvez, o que , de certa forma, esteja comprometido ao analisarmos em separado cada uma das respostas escolhidas ou mesmo os textos dos críticos. A busca de totalidade de cada interpretação mostra-nos um eixo de sentido que precisa ser observado. Para Marcelo Coelho, por exemplo, a projeção da narrativa proposta pelo romance leva-o a pensar, a respeito do desfecho:

“Que a possibilidade de perdermos a sensibilidade humana está sempre presente, que há muitos motivos para que isso aconteça, mas que “olhar para a cidade” é nossa missão.”

A cegueira, inicialmente observada a partir de um relato factual: um homem fica cego no semáforo, passa a ser entendida como a perda da sensibilidade humana, motivada por diversas causas e, assim como a mulher do médico, é preciso ‘olhar para a cidade’, projetando valores para o comportamento esperado de uma pessoa, aqueles que o tornam cidadão, um morador que cuida da cidade e presta atenção aos seus semelhantes.

Há, nesse caso, a identificação inicial de um percurso de figuras responsáveis por metáforas identificadas ao longo da leitura por Marcelo Coelho. Partimos do pressuposto de que as metáforas lidam com cenários e, dessa forma, o cenário inicial é tomado literalmente, com relevância para as figuras relatadas: semáforo, homem, cegueira, etc. Conforme foi respondendo às questões, Marcelo estipula uma significação para a cegueira, projetando sentidos. Isso cabe à parábola, pois ela lida justamente com a projeção. Algum tipo de avaliação, outro mecanismo cognitivo, foi responsável por tal consideração e essa avaliação está intimamente relacionada ao contexto construído pelo entrevistado, a partir de seu conhecimento prévio e sua cultura.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Os sapatos ficam entre os pés e o chão, no que
são como as palavras. As meias entre os pés
e os sapatos, como os adjetivos.
Os verbos, passos. Cadarços, laços.
Os pés caminham lado a lado, calçados.
Sapatos são calçados. Porque são e porque são usados.
Palavras são pedaços.
Os pés descalços caminham calados”.¹*

Analizamos algumas leituras de *Ensaio sobre a cegueira* e, agora, tecemos algumas considerações a respeito das conclusões a que chegamos. Apresentamos uma série de exemplos de leituras, tanto de estudantes quanto de críticos a respeito do romance escolhido e investigamos quais relações poderiam ser notadas entre a matéria de *Ensaio* e as interpretações sugeridas. Há muitas semelhanças e algumas diferenças significativas para o estudo de textos, numa prática que seja pautada pela Lingüística Cognitiva.

O vínculo sócio-cognitivo é capaz de registrar a língua como um conjunto de práticas sócio-interativas, o que nos permite o estudo do sentido de um texto.

A categorização, uma das principais capacidades do ser humano, perfaz a síntese do que pensamos ser necessário para o conceito de texto e suas implicações na escrita e leitura, produtos sócio-cognitivos. Lakoff² inicia o debate sobre a categorização indicando-a como o principal organizador de nosso pensamento, linguagem e percepção. As palavras expressas, em geral, são representações lingüísticas de uma categoria, sejam entidades concretas ou

¹ ANTUNES, Arnaldo. 2 ou + corpos no mesmo espaço. São Paulo : Perspectiva, 1998, p. 43.

² LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

abstratas. *Somos capazes de categorizar eventos, ações, emoções, relações espaciais, relações sociais e uma série de entidades abstratas*³.

Um elemento pertence a uma categoria se ele apresentar certas características em comum com os outros elementos componentes dela. Vemos uma árvore, dizemos *árvore*, pois categorizamos uma coisa que possui as características do que generalizamos como árvore: objeto não-humano, animado, pertencente ao reino natural, com tronco e folhas. E, dessa forma, temos a principal forma de nos relacionarmos com o mundo por meio da linguagem: a referência, *transmissão e representação dos estados de mundo e referenciação, como as atividades humanas, cognitivas e lingüísticas estruturam e dão sentido ao mundo*.⁴

A hierarquia proposta por Lakoff⁵, retomando Rosch e seu grupo, hierarquiza as categorias em superordenadas, de nível básico e as subordinadas. Em um exemplo como o citado, o de *animal, cão e retriever*, temos o hiperônimo generalizando a categoria a que pertence o elemento: animal. A superordenação é determinada pela percepção da totalidade do elemento referenciado, é de caráter abstrato e prescinde de uma imagem mental específica. No nível básico, as características distintivas e estáveis do referente são determinantes para que possamos dizer *cão*. Nas categorias subordinadas, há um detalhamento do que já está armazenado nas categorias de nível básico. É individualizante e pertence à experiência individual.

Se é nas categorias de nível básico que repousam as relações entre as informações organizadas, sejam elas representantes de uma totalidade ou de uma parte, são importantes em quatro aspectos, ainda segundo Lakoff⁶: percepção, função, comunicação e conhecimento. Para a percepção,

³ Ibidem, p. 6.

⁴ Referenciação / organizadoras Mônica Magalhães Cavalcante, Bernardete Biasi Rodrigues, Alena Giulla. São Paulo : Contexto, 2003. Mondada e Dubois “*Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação*”, p. 20.

⁵ LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*.

Chicago: Chicago University Press, 1987, p. 46.

⁶ Ibidem, p. 47.

identificamos globalmente o referente, criamos dele uma imagem mental, além de possibilitar rápida identificação. Sua função permite ações globais e relativamente estáveis com os membros de uma mesma categoria. Para a comunicação, dá início à construção do léxico, já que representam, em geral, as palavras mais utilizadas no cotidiano. O conhecimento é armazenado e organizado neste nível das categorizações, pois os atributos dos referentes são definidores da referência e referenciação posteriores.

É no nível básico que os sentidos são construídos, num movimento de aquisição da totalidade, advinda da superordenação, e de experiências individualizantes, as de nível subordinado.

A teoria da categorização serve aos nossos propósitos, pois a observação das interpretações fornecidas por leitores especializados e leitores comuns sintetizam eixos de similaridades e distinções relativas aos sentidos atribuídos ao texto de Saramago.

Podemos associar a Teoria da Categorização, como descrita por Lakoff⁷ e brevemente retomada nestas considerações, a uma categorização interpretativa dos textos.

Não estamos tratando de aquisição da linguagem, nem de produções lingüísticas da fala cotidiana, mas de um produto cultural, representativo de valores sociais e circulando socialmente como livro. O contato com *Ensaio sobre a cegueira* é dado pela leitura e os sentidos, pela interpretação.

Sugerimos a aplicação da teoria da categorização associada à interpretação de textos, pois o nível básico de interpretação de um texto conteria os sentidos autorizados, aqueles já expressos pela cultura e comunicação social. As práticas interacionais de comunicação garantem a disseminação de sentidos pré-estabelecidos e retomados a fim de construí-los. Por exemplo, quando tratamos da narrativa de Sherazade, é possível que boa parte dos leitores atribua ao pai dela o papel de protetor, racional e cumpridor

⁷ LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

de seus deveres, ainda que fosse ele a assassinar a própria filha, caso o plano dela não desse certo. A categorização de pai de Sherazade já engloba traços distintivos para pai, seu papel perante os filhos, no grupo social, além das determinações do nível subordinado, incluídos na narrativa ficcional.

Como explicar construções de sentidos distintas, mas plenamente possíveis, para um mesmo texto? A categorização interpretativa pode explicitar como o contexto e a participação do sujeito leitor são responsáveis pela construção do sentido, independente de supostas orientações sugeridas pela representação escrita.

No *Ensaio sobre a cegueira*, quando analisamos algumas interpretações referentes ao campo semântico e lexical da luz, notamos a proximidade de sentidos, pois as referências à luz exploram significados cultural e socialmente estabelecidos: há traços de luz como metáfora do conhecimento, da vida urbana e da limpeza, por exemplo. Nesse nível, as representações da categoria superordenada generalizam características e abstraem os sentidos atribuídos à luz. As diferenças concentram-se no detalhamento da categoria interpretativa de Luz, o que poderíamos situar no nível básico, mas, ainda assim, sem diferenças quando se trata da construção dos sentidos básicos do texto.

Assim como para o tema cegueira, os sentidos também estão organizados em torno de um eixo: o da metáfora do conhecimento. Há categorias organizadas por conhecimentos lingüísticos, biológicos e advindos da anatomia, culturais, mas nenhum que altere a concepção geral de sentidos para a cegueira no romance. Para todos os leitores, há algum tipo de projeção de sentidos de cegueira para conhecimento/desconhecimento e o paradigma da leitura é construído, detalhado, a partir de conhecimentos prévios de cada leitor.

Notamos alguma diferença ao analisarmos os intertextos das *Três Graças* e *Liberdade guiando o povo*, pois o repertório de cada entrevistado permitia ou não o reconhecimento do texto de origem. Quando houve o reconhecimento, a

produção de sentidos dependia do conhecimento de mundo do enunciatário e a categorização interpretativa passava a existir na composição dos sentidos do texto.

Para que a categorização interpretativa pudesse atuar, cada leitor precisou ativar mecanismos cognitivos capazes de organizar a prática discursiva e preencher de sentidos a obra. Os espaços mentais, os esquemas de imagem e os modelos mentais expressam, nas análises, o que Marcuschi denominou de crivo sócio-cognitivo⁸. A discretização das unidades de sentido observadas principalmente nos intertextos recuperam essas atividades sócio-cognitivas associadas ao conhecimento de mundo de cada leitor.

Marcelo Coelho expressa seu paradigma de leitura enfatizando caracterizações da vida e postura política de Saramago por meio da observação e recuperação do intertexto do quadro de Delacroix, *A Liberdade guiando o povo*. Não encontramos referência de que o próprio Saramago afirmasse existir alguma relação entre a obra do pintor e o seu romance, no trecho que transcrevemos nos anexos. A interpretação do trecho pelo articulista foi possível de acordo com categorias culturais, tais como a de obras das artes plásticas, contexto de produção de obras, interpretação cultural e conseqüente criação da realidade capaz de atribuir sentido à obra inserida no romance. Duas realidades que se cruzam, mediadas pela linguagem, numa prática discursiva sócio cognitiva.

Esse tipo de caracterização é produto exclusivo da cognição humana e responsável pela criação de realidades abstratas, mas capazes de reger conceptualmente comportamentos sociais⁹, refletidos na interação lingüística. Temos uma idéia de governo e nos comportamos conceptualmente em relação a ele, de acordo com a categorização do que seja um governo. Marcelo Coelho categorizou interpretativamente Delacroix no *Ensaio*, atribuindo sentidos únicos

⁸ MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007, p. 64.

⁹ LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987, p. 208.

e dependentes de seu paradigma de ação lingüística e categorizações do nível básico.

As categorias dos objetos independem da criação humana, mas determinadas categorias sociais como governo, arte ou política são exclusivamente produto de conceptualização social e discursiva do ser humano. Neste nível de criação dos sentidos, o contexto é responsável por modelos, espaços mentais e esquemas de imagem em que o enunciatário é o detentor do saber necessário para a construção dos sentidos. Marcelo Coelho, ao retomar as referências sobre o quadro e o reconhecer no texto de Saramago, aponta, em seguida, que poderia ser ou não ou intertexto, o que não impede ou nega sua construção de sentidos. Amplifica sua responsabilidade nessa tarefa, desvinculando o texto de sentidos imanentes, mas vinculando-os ao conhecimento de mundo, inerentes ao leitor.

“A mente não é um simples espelho da natureza, assim como os conceitos não são simples representações internas da realidade externa”¹⁰, mas a conceptualização é resultado, sim, de processos imaginativos como a metáfora, a metonímia e as imagens mentais, produto da cognição, em interação social e discursiva.

Desse modo, a leitura e interpretação dependem do indivíduo, de seus *processos imaginativos*¹¹ designados pela conceptualização que faz das metáforas, metonímias, esquemas de imagem, modelos mentais e intertextos.

E Mondada e Dubois atentam para o contexto e seu papel transformador nas interações lingüísticas e processos de referência e referenciação:

“[...] as categorias e os objetos de discurso pelos quais os sujeitos compreendem o mundo não são nem preexistentes, nem dados,

¹⁰ LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987, p. 370.

¹¹ *Ibidem*, p. 371.

*mas se elaboram no curso de suas atividades, transformando-se a partir dos contextos.*¹²

Creemos, desse modo, ter atingido o objetivo de discutir a relevância de considerar o texto esvaziado de sentidos interpretativos imanentes, transferindo o foco de análise para as produções interpretativas. A teoria da categorização interpretativa pode esclarecer algumas das relações entre cognição, linguagem e sentido, expondo a mente literária como a mente humana, capaz de organizar cognitivamente e conceptualmente categorias de entidades abstratas e existentes em nosso mundo, assim como as projeções pelas quais somos responsáveis nas atribuições de sentido.

A Linguística Cognitiva pode enfatizar relações entre referência e categorização, situando a ação linguística num sistema complexo, em que as relações de dependência estão no nível da categorização básica e cognitivamente estruturadas tanto pelo nível superordenado quanto pelo subordinado.

A valoração ética ao estético passa a ser comprovação de que a interação se dá também no nível de construção dos sentidos. Os leitores estabeleceram seus parâmetros, guiados por suas convicções e conhecimentos prévios, articulando-os a um suposto conhecimento mútuo entre todos os envolvidos nesta pesquisa.

Esperamos, de alguma forma, ter contribuído para os estudos da cognição, em particular aqueles que se referem à conceptualização, projeções mentais e contexto.

¹² Referência / organizadoras Mônica Magalhães Cavalcante, Bernardete Biasi Rodrigues, Alena Giulla. São Paulo : Contexto, 2003. Mondada e Dubois “*Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência*”, p. 17.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Antônio Suárez. *Linguagem humana: um sistema complexo*. Revista Letras, PUC/Campinas, 2006.
- ABREU, Antônio Suárez. *Metáfora - uma visão funcionalista*. Em Letras, Vol. 19. nº 1 e 2: 95-108, PUC –Campinas, 2000.
- ABREU, Antônio Suárez. *Progressos da lingüística cognitiva e níveis de análise lingüística ALFA*. Revista de Lingüística/Universidade Estadual Paulista. – Vol. 47(2), 2003 – São Paulo, Fundação Editora da Unesp.
- ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo : Perspectiva, 1998.
- ARIAS, Juan [entrevista a]. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro : Manati, 2004.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 15ª ed., Ediouro, s/d.
- BACHELARD, Gaston.. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BAYER, Raymond. *História da Estética - 1995 -* (trad. de José Saramago). Lisboa : Editorial Estampa.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa : Editorial Caminho, 1998.
- BERRINI, Beatriz (org.) *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo : EDUC, 1999.
- BISPO, Marilda Clareth. *A metáfora e a leitura de poesias em contexto escolar*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, Letras, 1999.
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1997.
- BUENO, A. L. L. . *A educação pela imagem e outras miragens*. Revista Trabalho, Educação e Saúde, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 23-44, 2003.
- BUENO, A. L. L. . *O inominável existe - uma análise do Ensaio sobre a cegueira*. In: 60. Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999, Rio de Janeiro. Anais do 60. Congresso da Associação de Lusitanistas, 1999.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo : Ateliê

Editorial, 1999.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro : Imago Ed., 1997.

CANOLIA, Clemira de Fátima. *A trama dos sentidos: uma abordagem sócio-cognitiva da leitura de metáforas poéticas*. Tese de doutorado. São Paulo, PUC/SP, Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, 2001.

CARDOSO, Fernando Henrique. *A arte da política: a história que vivi*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2006, p. 12.

CARRERA, S. S. G. . *O não-lugar da escritura: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.. Letras & Letras, 2001.

CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra: de Platão a Galileu: a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade*; tradução de Eduardo Brandão.-São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTILHO, Ataliba T. de. *Sintaxe Funcional da Língua Portuguesa* – item 4 da introdução, 2002 (em preparação).

CASTRO, Rodrigo Campos. *A leste do Éden*. In: ENTRELIVROS, Duetto, São Paulo, n. 23.

CAVALCANTE, M. M., RODRIGUES, B. B. e GIULLA, Alena (orgs.). *Referenciação*. São Paulo : Contexto, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas – símbolo mitos arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

CONRADO, Iris Selene. O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*. Maringá : [s.n.], 2006. 140 f. Orientadora : Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras, 2006.

CORRÊA, Maria Clara Queiroz. *Raízes Cognitivas da Metáfora*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC/RJ, Letras, 1986.

COSTA, Horácio. *José Saramago. O Período Formativo*. Lisboa : Editorial Caminho, 1997.

COULSON, Seana & OAKLEY, Todd. Metonymy and Conceptual Blending.

----- Conceptual blending: representations, principles, and processes. Abstracts.

CROFT & CRUSE. *Cognitive Linguistics*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

DANESI, Marcel. 1995. "The Iconicity of Metaphor." In *Syntactic Iconicity and Linguistic Freezes: The Human Dimension*, ed. Marge E. Landesberg, 265-284. Berlin: Mouton de Gruyter.

DIAS, Marina Célia Moraes. "Metáfora e pensamento: considerações sobre a importância do jogo na aquisição do conhecimento e implicações para a educação pré-escolar". In: *Jogo, brincadeira e a educação*; 4ª ed., São Paulo: Cortez, 2000.

DIJK, Teun A. Van. *Cognição, discurso e interação. "Caminhos da lingüística"*. São Paulo, Contexto, 1992.

DISCINI, Norma. – 2003 - *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. . São Paulo : Contexto.

DUARTE, L.L. *Barbárie e humanização no "Ensaio sobre a Cegueira"*, de José Saramago. Revista Garrafa (PPGL/UFRJ. Online), v. 3, p. 10, 2004.

FAUCONNIER, Gilles. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

FAUCONNIER, Gilles & TURNER, Mark. *The Way we think - Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002.

FERRAREZI Jr., Celso. "Da metáfora Funcional e algumas Implicações". In: *Primeira Versão*, ano I, nº 82 – março, Porto Velho, 2002.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora : UFJF, Blumenau, Edifurb, 2003.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.

FIORIN, José Luiz. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de*

- Bakhtin*/Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs.). São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- GILBERT, Stephen W. *Metáforas Conceptuales y la teoría de “mezclaje”*.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von (1749-1832). *Doutrina das cores*. São Paulo : Nova Alexandria, 1993.
- GRADY, Joseph, Oakley, Todd e COULSON, Seana. Blending and Metaphor. In: *Cognitive Linguistics*, G. Steen & R. Gibbs (eds.), Philadelphia: John Benjamins.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4ª Ed. – Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2000.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: da construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.
- HIRAGA, Masako K. "Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects in Language." *Journal of Pragmatics* 22(1), 1994,
- "Metaphor-Icon Link in Poetic Texts: A Cognitive Approach to Iconicity. *The Journal of the University of the Air*. Nº 16, 1998. 95-123.
- HOGAN, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature, and the Arts – A Guide for Humanists*. New York & London : Routledge, 2003.
- IANNI, Octávio. "Língua e Sociedade". In: *Aulas de Português: perspectivas inovadoras* / André Valente (org.). Petrópolis, RJ : Vozes, 1999.
- KLEIMAN, Angela. *Leitura: ensino e pesquisa*. Campinas : Pontes, 2004
- KOCH, Ingedore G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo : Cortez, 2002(a).
- KOCK, Ingedore G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. 4 ed., São Paulo : Contexto, 2001
- KOCK. Ingedore G. V. *Texto e Contexto*. São Paulo : Cortez, 2002(b).
- LAKOFF, George. *Woman, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago

- University Press, 1980.
- LAKOFF, George and Mark TURNER. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press.
- LINHARES Filho. *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1978.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 1.ª ed. São Paulo: Atual, 1986.
- LUFT, Elizabeth Del Nero Sobrinha. Leitura de primeira página de jornal através de Metáfora. *Líbero*, São Paulo, vol. 5, n. 9-10, p. 96-105, 2002.
- LUFT, Elizabeth Del Nero Sobrinha. *Metáfora e progressão narrativa no Ensaio sobre a cegueira*. Monografia apresentada ao Programa de Extensão e Pesquisa, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2005.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- LYONS, John. *Linguagem e Lingüística*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007(a).
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Fenômenos da Linguagem – reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro : Lucerna, 2007(b).
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2ª ed.. São Paulo: T. 3ª Queiroz: 1997.
- MORAES, Maria Heloisa Melo de. *Cor, som e sentido: a metáfora na poesia de Djavan*. Curitiba/Maceió: HD Livros, 2001.
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1974.
- NEVES, Maria Helena de. *A gramática Funcional*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- _____. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

- NOGUEIRA, Elza de Sá. *Metáfora como conceito e experiência poética nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora, PUC/RJ, Letras, 2000.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo : Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- OLIVEIRA, Roberta Pires de. A manhã é uma esponja: um estudo sobre a engenhosidade semântica. REVISTA DELTA, v.13, nº 2, p.83 - 107, 1997.
- ORTONY, A. *Metaphor and Thought*. 2nd. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, England, 1998.
- PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA. 1996. *Tratado da argumentação – A nova retórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2005.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo, Cultrix, s/d.
- RAMOS, Saulo. *Código da Vida*, São Paulo : Planeta, 2007. P. 113.
- REIS, Sirléa Silva. *Construções adjetivais de base metafórica*. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. Niterói, UFF, Instituto de Letras, 2000.
- RODRÍGUES, Margarita Vega. Metáforas de Interacción em Aristóteles. In: *Especulo*, nº 11.
- ROMÃO, Lucília Maria Sousa . *O dizer sobre a mídia na ficção de Saramago*. *Communicare* (São Paulo), v. 7, p. 63-73, 2007.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro : Rocco, 2006.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TURNER, Mark. *The Literary Mind – the origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press. 1996.
- TURNER, Mark. *Death is the mother of beauty: mind, metaphor, criticism*. University of Chicago Presse, 1987.
- VEREZA, Solange Coelho. *Literalmente falando: o sentido literal como metáfora cognitivo-pragmática*. Tese de Doutorado. São Paulo, PUC/SP, Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, 1998.

Documentos Eletrônicos Disponíveis na Internet

ANDERSEN, H. C., *A Sombra*.

www.terra.com.br/virtualbooks/freebook/port/infan1/sombra.htm

Acesso em 12/01/2008, às 12h33.

COELHO, Marcelo. “*Fábula Assustadora*”. Publicado em 30/06/1996, pela *Revista Teoria e Debate*, Fundação Perseu Abramo.

www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2226

Acesso em 22/10/2006, às 13h52.

“*EUA usaram ‘rifles sanitários’ há cem anos*”

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/agrofolh/fa17039808.htm>

Último acesso em 20/02/2008, às 20h17.

“*Governo sacrifica 33.741 animais e encerra fase de abates em MS por aftosa*”

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u106116.shtml>

Último acesso em 20/02/2008, às 19h51.

“*José Saramago – Ensaio sobre a cegueira*”

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/negocios/cn3012200702.htm>

Último acesso em 20/02/2008, às 19h49.

LAKOFF, George. “*Conceptual Metaphor*”.

www.ac.wvu.edu/~market/semiotic/metaphor_toc.html)

Último acesso em 20/02/2008, às 19h53.

“*Por que ler?*”

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/negocios/cn3012200703.htm>

Último acesso em 20/02/2008, às 20h13.

ROMÃO, Lucília Maria de Sousa. “*A cegueira de tanto ver*”

http://www.gazetaderibeirao.com.br/conteudo/mostra_noticia.asp?noticia=1501645&area=92010&authent=6000CFAF913663EABAF70432BCD9D2

Último acesso em 20/02/2008, às 20h02.

Verbetes “*parábola*”:

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbetes=par%E1bola>

Acesso em 12/09/2004, às 10h57.

Dados e informações a respeito do Ford Pinto:

<http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/158b-2.htm> e

<http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/158b.htm>

Acesso em 23/01/2008, às 09h33.

ANEXO I – Trechos e questionários

Trecho 1 - Este é o início do romance e é quando ocorre o primeiro caso de cegueira. Um motorista cego enquanto está parado no sinal. Leia o trecho e descreva o que você interpreta sobre a cegueira.

Trecho 1

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente.

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego.

Ninguém o diria. Apreciados como neste momento é possível, apenas de relance, os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana. As pálpebras arregaladas, a pele crispada da cara, as sobrancelhas de repente revoltas, tudo isso, qualquer o pode verificar, é que se descompôs pela angústia. Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo, Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos. Isso passa, às vezes são nervos, disse uma mulher. O semáforo já tinha mudado de cor, alguns transeuntes curiosos aproximavam-se do grupo, e os condutores lá de trás, que não sabiam o que estava a acontecer, protestavam contra o que julgavam ser um acidente de trânsito vulgar, farol partido, guarda-lamas amolgado, nada que

justificasse a confusão, Chamem a polícia, gritavam, tirem daí essa lata. O cego implorava, Por favor, alguém que me leve a casa. A mulher que falara de nervos foi de opinião que se devia chamar uma ambulância, transportar o pobrezinho ao hospital, mas o cego disse que isso não, não queria tanto, só pedia que o encaminhassem até a porta do prédio onde morava, Fica aqui muito perto, seria um grande favor que me faziam. E o carro, perguntou uma voz, Outra voz respondeu, A chave está no sítio, põe-se em cima do passeio, Não é preciso, interveio uma terceira voz, eu tomo conta do carro e acompanho este senhor a casa. Ouviram-se murmúrios de aprovação. [...]. (P. 11-13)

Trecho 2 - O que você interpreta da postura do ministro ao escolher o manicômio como o local destinado, inicialmente, a quarenta cegos.

Trecho 2 - A cegueira é chamada de mal-branco. O que você acha que esse nome pode significar? Como você explicaria o nome “mal branco” para a doença?

Trecho 2

A lembrança tinha saído da cabeça do próprio ministro. Era, por qualquer lado que se examinasse, uma idéia feliz, senão perfeita, tanto no que se referia aos aspectos meramente sanitários do caso como às suas implicações sociais e aos seus derivados políticos. Enquanto não se apurassem as causas, ou, para empregar uma linguagem adequada, a etiologia do mal-branco, como, graças à inspiração de um assessor imaginativo, a malsonante cegueira passaria a ser designada, enquanto para ele não fosse encontrado o tratamento e a cura, e quiçá uma vacina que prevenisse o aparecimento de casos futuros, todas as pessoas que cegaram, e também as que com elas tivessem estado em contacto físico ou em proximidade directa, seriam recolhidas e isoladas, de modo a evitarem-se ulteriores contágios, os quais, a verificarem-se, se multiplicariam mais ou menos segundo o que matematicamente é costume denominar-se progressão por quociente. Quod erat demonstrandum, concluiu o ministro. Em palavras ao alcance de toda a gente, do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver. Estas mesmas palavras, Até ver, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro, que mais tarde precisou o seu pensamento, Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá. Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança, nomeada rapidamente para o efeito, que deveria encarregar-se do transporte, isolamento e suprimento dos pacientes, De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, Temos um manicómio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em consequência da recente reestruturação do exército, uma feira industrial em fase adiantada de acabamento, e há ainda, não conseguiram explicar-me porquê, um hipermercado em processo de falência, Na sua opinião, qual deles serviria melhor aos fins que temos em vista, O quartel é o que oferece melhores condições de segurança, Naturalmente, Tem porém um inconveniente, ser demasiado grande, tornaria difícil e dispendiosa a vigilância dos internados, Estou a ver, Quanto ao hipermercado, haveria que contar, provavelmente, com impedimentos jurídicos vários, questões legais a ter

em conta, E a feira, A feira, senhor ministro, creio ser preferível não pensar nela, Porquê, A indústria não gostaria com certeza, estão ali investidos milhões, Nesse caso, resta o manicómio, Sim, senhor ministro, o manicómio, Pois então que seja o manicómio, [...].(p. 45-46).

Trecho 3 - O que você diria a respeito do narrador, levando em conta o modo, as palavras, o que ele relata nesta cena?

Trecho 3

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. Esta inesperada, ainda que não de todo insólita, exigência causou a indignação que é fácil imaginar, os aturdidos emissários que vieram com a ordem voltaram logo lá para comunicar que as camaratas, as três da direita e as duas da esquerda, sem excepção dos cegos e cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminina, e que se na terceira camarata lado esquerdo não havia mulheres, a responsabilidade, se a havia, não lhes poderia ser assacada. A resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem. Humilhados, os emissários regressaram às camaratas com a ordem, Ou vão lá, ou não nos dão de comer. As mulheres sozinhas, as que não tinham parceiro, ou não o tinham fixo, protestaram imediatamente, não estavam dispostas a pagar a comida dos homens das outras com o que tinham entre as pernas, uma delas teve mesmo o atrevimento de dizer, esquecendo o respeito que devia ao seu sexo, Eu sou muito senhora de lá ir, mas o que ganhar é para mim, e se me apetecer fico a viver com eles, assim tenho cama e mesa garantida. Por estas inequívocas palavras o disse, mas não passou aos actos subseqüentes, lembrou-se a tempo do mau bocado que iria ser se tivesse de aguentar sozinha o furor erótico de vinte machos desenfreados que, pela urgência, pareciam estar cegos de cio. Porém, esta declaração, assim levemente proferida na segunda camarata lado direito, não caiu em cesto roto, um dos emissários, com particular sentido de ocasião, deitou-lhe logo a mão para propor que se apresentassem voluntárias ao serviço, tendo conta que o que se faz de moto próprio custa em geral menos do que o que tem de fazer-se por obrigação. Só um derradeiro cuidado, uma última prudência o impediram de rematar o apelo citando o conhecido provérbio Quem corre por gosto, não cansa. Mesmo assim, os protestos explodiram mal ele acabou de falar, saltaram as fúrias de todos os lados, sem dó nem piedade os homens forram moralmente arrasados, apelidados de chulos, de proxenetas, de chupistas, de vampiros, de exploradores, de alcoviteiros, conforme a cultura, o meio social e o estilo pessoal das justamente indignadas mulheres. [...].

[...]

No dia seguinte, à hora do jantar, se uns míseros pedaços de pão duro e carne bafienta mereciam tal nome, apareceram à porta da camarata três cegos vindos do outro lado, Quantas mulheres têm vocês aqui, perguntou um deles, Seis, respondeu a mulher do médico, com a boa intenção de deixar de fora a cega das insónias, mas ela emendou em voz apagada, Somos sete. Os cegos riram, Ó diabo, disse um, então vocês vão ter de trabalhar muito esta noite, e outro sugeriu, Talvez fosse melhor ir buscar reforço à camarata a seguir, Não vale a pena, disse o terceiro cego, que sabia aritmética, praticamente são três homens para cada mulher, elas aguentam. Riram todos outra vez, e o que tinha perguntado quantas mulheres havia deu a ordem, Quando

acabarem vão ter connosco, e acrescentou, Isto é se quiserem comer amanhã e dar de mamar aos vossos homens. Diziam estas palavras em todas as camaratas, mas continuavam a divertir-se tanto com a chalaça como no dia em que a tinham inventado. Torciam-se de riso, davam patadas, batiam com os grossos paus no chão, um deles preveniu subitamente, Eh, se alguma de vocês está com o sangue, não a queremos, ficará para a próxima vez, Nenhuma está com o sangue, disse serenamente a mulher do médico, Então preparem-se, e não se demorem, estamos à vossa espera. [...].

[...]

No último corredor, lá ao fundo, a mulher do médico viu um cego que estava de sentinela, como de costume. Ele devia ter ouvido os passos arrastados, deu um aviso, Já aí vêm, já aí vêm. De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. Quatro cegos afastaram rapidamente a cama que servia de barreira à entrada, Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles. Os cegos rodearam-nas, tentavam apalpá-las, mas recuaram logo, aos tropeções, quando o chefe, o que tinha a pistola gritou, O primeiro a escolher sou eu, já sabem. Os olhos de todos aqueles homens buscavam ansiosamente as mulheres, alguns estendiam as mãos ávidas, se de fugida tocavam em uma delas sabiam enfim para onde olhar. No meio da coxia, entre as camas, as mulheres eram como os soldados em parada à espera de que lhes venham passar revista. O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, tão ágil e despachado como se com os olhos que tinha pudesse ver. Pôs a mão livre na cega das insónias, que era a primeira, apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas. A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, puta. Passou à seguinte, que era aquela que não se sabe quem seja, agora apalpava com as duas mãos, tinha metido a pistola no bolso das calças, Olhem que esta não é nada má, e logo se foi à mulher do primeiro cego, depois à empregada do consultório, depois à criada do hotel, exclamou, Rapazes, estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas no chão, Vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns, Calma, disse o da pistola, deixem-me ver primeiro como são as outras. Apalpou a rapariga dos óculos escuros e deu um assobio, Olá, saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido. Excitado, enquanto continuava a apalpar a rapariga, passou à mulher do médico, assobiou outra vez, Esta é das maduras, mas tem jeito de ser também uma rica fêmea. Puxou para si as duas mulheres, quase se babava quando disse, Fico com estas, depois de as despachar passo-as a vocês. Arrastou-as para o fundo da camarata, onde se amontoavam as caixas de comida, os pacotes, as latas, uma despensa que poderia abastecer um regimento. 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, Deixem-nas chegar à minha vez e já vão ver como pedem mais, Despacha-te daí, não agüento um minuto. A cega da insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça. A mulher do médico encontrava-se junto ao catre para onde tinha sido levada, estava de pé, com as mãos convulsas apertando os ferros da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga dos óculos escuros, como desceu as calças e, guiando-se com os dedos, apontou o sexo ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncões, as obscenidades, a rapariga dos óculos

escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direção da outra mulher, ele nem deu pelo que estava a acontecer, o cheiro do vômito só se nota quando o ar e o resto não cheiram ao mesmo, enfim o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espeques, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara. A rapariga dos óculos escuros chorava em silêncio. O cego da pistola retirou o sexo que ainda vinha a pingar e disse com voz vacilante, enquanto estendia o braço para a mulher do médico, Não tenhas ciúmes, já vou tratar de ti, e depois subindo o tom, Eh rapazes, podem vir buscar esta, mas tratem-na com carinho, que ainda posso precisar dela. Meia dúzia de cegos avançaram de rebolão pela coxia, deitaram mãos à rapariga dos óculos escuros, levaram-na quase de rastos, Primeiro eu, primeiro eu, diziam todos. O cego da pistola tinha-se sentado na cama, o sexo flácido estava pousado na beira do colchão, as calças enroladas aos pés. Ajoelha-te aqui, entre as minhas pernas, disse. A mulher do médico ajoelhou-se. Chupa, disse ele, Não, disse ela, Ou chupas, ou bato-te, e não levas comida, disse ele, Não tens medo de que to arranque à dentada, perguntou ela, Podes experimentar, tenho as mãos no teu pescoço, estrangulava-te antes que chegasses a fazer-me sangue, respondeu ele. Depois disse, Estou a reconhecer a tua voz, E eu a tua cara, És cega, não me podes ver, Não, não te posso ver, Então por que dizes que reconheces a minha cara, Porque essa voz só pode ter essa cara, Chupa, e deixa-te de conversa fina, Não, Ou chupas, ou na tua camarata nunca mais entrará uma migalha de pão, vai lá dizer-lhes que se não comerem é porque te recusaste a chupar-me, e depois volta para me contares o que sucedeu. A mulher do médico inclinou-se para diante, com as pontas 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. Com as calças assim como estavam, enrodilhadas aos pés, era impossível chegar ao bolso onde a arma se encontrava. Não o posso matar agora, pensou. Avançou a cabeça, abriu a boca, fechou-a, fechou os olhos para não ver, começou a chupar.

Amanhecia quando os cegos malvados deixaram ir as mulheres. A cega das insónias teve de ser levada dali em braços pelas companheiras, que mal se podiam, elas próprias, arrastar. Durante horas, haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva. Já sabem, o pagamento é em géneros, digam aos homenzinhos que lá têm que venham buscar as sopas, escarnecera à despedida o cego da pistola. [...].(p. 165-178)

Trecho 4 - Neste segmento, o narrador descreve o incêndio que toma conta do manicômio. Como você interpreta esse incêndio? O que ele poderia significar para o desenrolar da narrativa?

Trecho 4

Passou uma hora, subiu a lua, a fome e o temor afastam o sono, ninguém dorme nas camaratas. Mas esses não são os únicos motivos. Ou seja por causa da excitação da recente batalha, ainda que tão desastrosamente perdida, ou por algo indefinível que percorreria o ar, os cegos estão inquietos. Ninguém se atreve a sair para os corredores, mas o interior de cada camarata é como uma colmeia só povoada de zângãos, bichos zumbidores, como se sabe, pouco dados à ordem e ao método, não há registo de alguma vez terem feito pela vida ou de se preocuparem, um mínimo que fosse, com o

futuro, ainda que no caso dos cegos, infeliz gente, seria injusto acusá-los de aproveitadores ou de chupistas, aproveitadores de que migalha, chupistas de que refresco, há que ter cuidado com as comparações, não vão elas sair levianas. Porém, não há regra que não tenha a sua excepção, e esta não faltou aqui, na pessoa de uma mulher que, mal entrou na camarata, a segunda do lado direito, se pôs a remexer nos seus trapos até encontrar um pequeno objecto que apertou na palma da mão, como se o quisesse esconder da vista dos outros, os velhos hábitos costumam a esquecer, mesmo quando chega um momento em que já os julgávamos de todo perdidos. Aqui, onde deveria ter sido um por todos e todos por um, pudemos ver como cruelmente tiraram os fortes o pão da boca aos débeis, e agora 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, não pensa que talvez um destes seus companheiros de infortúnio tenha por aí um último cigarro, que não pode fumar por lhe faltar o pequeno lume necessário. Nem já iria a tempo de pedi-lo. A mulher saiu sem dizer palavra, nem adeus, nem até logo, segue pelo corredor deserto, passa rente a porta da primeira camarata, ninguém de dentro deu por ela ter passado, atravessa o átrio, a lua descendo traçou e pintou um tanque de leite nas lajes do chão, agora a mulher está na outra ala, outra vez um corredor, o seu destino é ao fundo, em linha recta, não tem nada que enganar. Além disso, percebe umas vozes a chamá-la, maneira só figurada de dizer, o que lhe chega aos ouvidos é a algazarra dos malvados da última camarata, estão a festejar o vencimento da batalha comendo do bom e bebendo do fino, passe o exagero intencional, não esqueçamos que tudo na vida é relativo, comem e bebem simplesmente do que há, e viva o velho, bem gostariam os outros de meter-lhe o dente, mas não podem, entre eles e o prato há uma barricada de oito camas e uma pistola carregada. A mulher está de joelhos à entrada da camarata, mesmo junto às camas, puxa devagar os cobertores para fora, depois levanta-se, faz o mesmo na que está por cima, ainda na terceira, à quarta não lhe alcança o braço, não importa, os rastilhos estão preparados, agora é só atear-lhes o fogo. Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir uma chama comprida, já aí a tem, um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta duma tesoura. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama do meio, agora a cama de baixo, a mulher sentiu o cheiro dos seus próprios cabelos chamuscados, deve ter cuidado, ela é a que deita fogo à pira, não a que nela deve morrer, ouve os gritos dos malvados lá dentro, foi nesse momento que pensou, E se eles têm água, se vão conseguir apagar, desesperada meteu-se debaixo da primeira cama, passeou o isqueiro ao comprido do colchão, aqui, além, então de repente as chamas multiplicaram-se, transformaram-se numa única cortina ardente, 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. Como vai aquilo lá por dentro, ninguém pode arriscar-se a entrar, mas a imaginação para alguma coisa nos há-de servir, o fogo anda a saltar velozmente de cama em cama, quer deitar-se em todas ao mesmo tempo, e consegue-o, os malvados gastaram sem critério nem proveito a pouca água que ainda tinham, tentam agora alcançar as janelas, mal equilibrados sobem às cabeceiras das camas a que o fogo ainda não chegou, mas de repente o fogo já lá está, eles resvalam, caem, e o fogo já lá está, com a ardência do calor as vidraças começam a estalar, a estilhaçar-se, o ar fresco entra silvando e atíça o incêndio, ah,

sim, não estão esquecidos, os gritos de raiva e medo, os uivos de dor e agonia, aí fica feita a menção, note-se, em todo o caso, que irão sendo cada vez menos, a mulher do isqueiro, por exemplo, está calada há muito tempo.

A estas alturas já os outros cegos estão a fugir espavoridos para os corredores cheios de fumo, Há fogo, há fogo, gritam, e aqui se pode observar ao vivo como têm sido mal pensados e organizados estes ajuntamentos humanos de asilo, hospital e manicómio, repare-se em como cada um dos catres, só por si, com a sua armação de ferros bicudos, pode tornar-se em uma mortal armadilha, vejam-se as consequências terríveis de haver uma só porta em camaratas que levam quarenta pessoas, fora as que dormem no chão, se o fogo chega lá primeiro e lhes tapa a saída, não escapa ninguém. Felizmente, como a história humana tem mostrado não é raro que uma coisa má traga consigo uma coisa boa, fala-se menos das coisas más trazidas pelas coisas boas, assim andam as contradições do nosso mundo, merecem umas mais consideração do que outras, neste caso a boa coisa foi precisamente terem as camaratas uma única porta, graças a isto é que o fogo que queimou os malvados se demorou por lá tanto tempo, se a confusão não se tornar maior, talvez não tenhamos que lamentar a perda doutras vidas. Evidentemente, muitos destes cegos estão a ser pisados, empurrados, esmurrados, é o efeito do pânico, um efeito natural, pode-se dizer, a natureza animal é mesmo assim, também a vegetal se comportaria de igual maneira se não tivesse todas aquelas raízes a prendê-la ao chão, e que bonito seria poder ver as árvores do bosque a fugir ao incêndio. O refúgio da parte interior da cerca foi bem aproveitado por cegos que tiveram a idéia de abrir as janelas existentes nos corredores e que davam para ela. Saltaram, tropeçaram, caíram, choram e gritam, mas por ora estão a salvo, tenhamos esperança de que o fogo, quando fizer desmoronar-se o telhado e atirar por ares e ventos um vulcão de labaredas e tições a arder, não se lembre de propagar-se às copas das árvores. Na outra ala o medo anda pelo mesmo, a um cego basta cheirar-lhe a fumo e logo imagina que o lume está mesmo ao lado dele, o que não será sendo verdade, em pouco tempo o corredor ficou entupido de gente, se não houver quem ponha alguma ordem nisto, vamos ter tragédia. Num momento alguém se recorda de que a mulher do médico ainda tem uns olhos que vêem, onde está ela, pergunta-se, ela que nos diga o que se passa, por onde deveremos ir, onde está, estou aqui, só agora é que consegui sair da camarata, a culpa foi do rapazinho estrábico que ninguém conseguia saber onde tinha se metido, agora já está aqui, agarro-o com força pela mão, teriam de arrancar-me o braço para que eu o largasse, com a outra mão seguro a mão do meu marido, e depois vem a rapariga dos óculos escuros, e depois o velho da venda preta, onde está um está outro, e depois o primeiro cego, e depois a mulher dele, todos juntos, apertados como uma pinha, que, espero bem, nem este calor há-de abrir. Entretanto uns quantos cegos daqui tinham seguido o exemplo dos da outra ala, saltaram para a cerca interior, não podem ver que a maior parte do edifício do outro lado é já uma fogueira, mas sentem na cara e nas mãos o bafo ardente que vem de lá, por enquanto o telhado ainda se agüenta, as folhas das árvores vão-se encarquilhando devagar. Então alguém gritou, Que é que estamos aqui a fazer, por que é que não saímos, a resposta, vinda do meio deste mar de cabeças, só preciso de quatro palavras, Estão lá os soldados, mas o velho da venda preta disse, Antes morrer de um tiro que queimados, parecia a voz da experiência, por isso talvez não tenha sido propriamente ele a falar, talvez pela boca dele tenha falado a mulher do isqueiro, que não teve a sorte de ser apanhada por uma última bala disparada pelo

cego da contabilidade. Disse então a mulher do médico, Deixem-me passar, vou falar aos soldados, eles não podem deixar-nos morrer assim, os soldados também têm sentimentos. Graças à esperança de que os soldados tivessem de facto sentimentos, pôde abrir-se no aperto um estreito canal, por onde a mulher do médico avançou com dificuldade levando atrás de si os seus. O fumo tapava-lhe a visão, em pouco tempo estaria tão cega como os outros. No átrio mal se podia romper. As portas que davam para a cerca tinham sido rebentadas, os cegos que ali se haviam refugiado aperceberam-se rapidamente de que o sítio não era seguro, queriam sair, empurravam, mas os do outro lado resistiam, faziam finca-pé conforme podiam, por enquanto neles ainda era mais forte o medo de aparecerem à vista dos soldados, mas quando as forças cedessem, quando o fogo se aproximasse, o velho da venda preta tinha razão, mais valeria morrer de um tiro. Não foi preciso esperar tanto, a mulher do médico conseguira enfim sair para o patamar, praticamente vinha meio despida, por ter ambas as mãos ocupadas não se pudera defender dos que queriam juntar-se ao pequeno grupo que avançava, apanhar, por assim dizer, o comboio em andamento, os soldados iam ficar de olho arregalado quando ela lhes aparecesse pela frente com os seios meio descobertos. Já não era o luar que iluminava o espaço amplo e vazio que ia até ao portão, mas o clarão violento do incêndio. A mulher do médico gritou, Por favor, pela vossa felicidade, deixem-nos sair, não disparem. Ninguém respondeu de lá. O holofote continuava apagado, nenhum vulto se movia. Ainda a medo, a mulher do médico desceu dois degraus, Que se assa, perguntou o marido, mas ela não respondeu, não podia acreditar. Desceu os restantes degraus, caminhou em direcção ao portão, puxando atrás de si o rapazinho estrábico, o marido e companhia, já não havia dúvidas, os soldados tinham-se ido embora, ou levaram-nos, cegos também eles, cegos todos por fim.

Então, para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, 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. O portão está aberto de par em par, os loucos saem. (p. 205-210) .

Trecho 5 - Nessa cena, a mulher do médico conseguiu um pouco de comida e está carregando tudo em sacos. Sai do supermercado e está chovendo. Os cães sentem o cheiro da comida e começam a segui-la. Seus companheiros estão com fome e esperam que ela leve algo para comerem. O modo como a cena é montada significa o que para você?

Trecho 5 - A mulher do médico é o centro dessa cena. Como você interpreta a descrição que é feita dela, dos lugares por que ela passa, da chuva, dos cães. Interprete o que julgar significativo.

Trecho 5

Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua, Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar

levantados como uma bandeira. Tem isto seu inconveniente, já que as excitantes fragrâncias vão viajando à altura do nariz dos cães, como podiam eles faltar, agora sem donos que os cuidem e alimentem, é quase uma matilha que segue a mulher do médico, oxalá um destes bichos não se lembre de adiantar o dente para experimentar a resistência do plástico. Com uma chuva destas, que pouco lhe falta para dilúvio, seria de esperar que as pessoas estivessem recolhidas, à espera de que o tempo estiasse. Não é assim, porém, 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 panelas, e levantam-nos ao céu generoso, é bem certo que Deus dá a nuvem conforme a sede. Não tinha ocorrido à mulher do médico a probabilidade de que das torneiras das casas poderia não estar a sair sequer uma gota do precioso líquido, é o defeito da civilização, habituamo-nos à comodidade da água encanada, posta ao domicílio, e esquecemo-nos de que para que tal suceda tem de haver pessoas que abram e fechem válvulas de distribuição, estações de elevação que necessitam de energia eléctrica, computadores para regular os débitos e administrar as reservas, e para tudo faltam os olhos, Também os faltam para ver este quadro, uma mulher carregada com sacos de plástico, andando por uma rua alagada, entre lixo apodrecido e excrementos humanos e de animais, automóveis e camiões largados de qualquer maneira e atravancando a via pública, alguns com as rodas já cercadas de erva, e os cegos, os cegos, de boca aberta, abrindo também os olhos para o céu branco, parece impossível como pode chover de um céu assim. A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, 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, desses que os departamentos municipais de turismo espalham no centro das cidades, sobretudo para uso e tranquilidade dos visitantes, que tanto querem poder dizer aonde foram como precisam saber onde estão. Agora, estando toda a gente cega, parece fácil dar por mal empregado o dinheiro que se gastou, afinal há é que ter paciência, dar tempo ao tempo, já devíamos ter aprendido, e de uma vez para sempre, 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. Não estava tão longe quanto cria, apenas se tinha desviado noutra direcção, só terás de seguir por esta rua até uma praça, aí contas duas ruas para a esquerda, depois viras na primeira à direita, é essa a que procuras, do número não te esqueceste. Os cães foram ficando para trás, alguma coisa os distraiu elo caminho, ou estão muito habituados ao bairro e não querem deixá-lo, só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão. O certo é que entraram juntos na loja, o cão das lágrimas não estranhou ver pessoas estendidas no chão, tão imóveis que pareciam mortas, estava habituado, às vezes

deixavam-no dormir no meio delas, e quando era hora de se levantarem, quase sempre estavam vivas. Acordem, se estão a dormir, trago comida, disse a mulher do médico, mas primeiro tinha fechado a porta, não fosse ouvi-la alguém que passasse na rua. 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. Tem, porém, a palavra comida poderes mágicos, mormente quando o apetite aperta, até o cão das lágrimas, que não conhece linguagem, se pôs a abanar o rabo, o instintivo movimento fê-lo recordar-se que ainda não tinha feito aquilo a que estão obrigados os cães molhados, sacudirem-se com violência, respingando quanto estiver ao redor, neles é fácil, trazem a pele como se fosse um casaco. Água benta da mais eficaz, descida directamente do céu, os salpicos ajudaram as pedras a transformarem-se em pessoas, enquanto a mulher do médico participava na operação de metamorfose abrindo um após outro os sacos de plástico. Nem tudo cheirava ao que continha, mas o perfume de uma bucha de pão duro já seria, falando elevadamente, a própria essência da vida. Estão todos enfim despertos, têm as mãos trémulas, as caras ansiosas, é então que o médico, tal como sucedera antes ao cão das lágrimas, se lembra de quem é, Cuidado, não convém comer muito, pode fazer-nos mal, O que nos faz mal é a fome, disse o primeiro cego, Atende ao que diz o senhor doutor, repreendeu a mulher, e o marido calou-se, pensando com uma sombra de rancor, Ele nem de olhos entende, quanto mais, injustas palavras estas, se tivermos em conta que o médico não está menos cego que os outros, a prova é que nem deu por que a mulher vinha nua da cintura para cima, foi ela quem lhe pediu o casaco para se tapar, os outros cegos olharam na sua direcção, mas era tarde de mais, tivessem olhado antes. (p. 225-228).

No trecho 6, o narrador conta a cena dos banqueiros. A narrativa se estende por outras reflexões a respeito do comportamento das pessoas frente à desgraça inevitável e à falta de dinheiro. Quais idéias o narrador passa para você sobre o valor do dinheiro, a real necessidade dele em meio à epidemia do mal-branco, o comportamento social e o que mais julgar pertinente.

Trecho 6

A caminhada continuou, a casa do velho da venda preta já ficou para trás, agora seguem por uma extensa avenida, com altos e luxuosos edifícios de um lado e do outro. Os automóveis, aqui, são de preço, amplos e cómodos, por isso se vêem tantos cegos a dormir dentro deles, e a julgar pela aparência, uma enorme limusina foi mesmo transformada em residência permanente, provavelmente por ser mais fácil regressar a um carro do que a uma casa, os ocupantes deste devem de fazer como se fazia lá na quarentena para encontrar a cama, ir apalpando e contando os automóveis a partir da esquina, vinte e sete, lado direito, já estou em casa. O edifício à porta do qual a limusina se encontra é um banco. O carro trouxe o presidente do conselho de administração à reunião plenária semanal, a primeira que se realizava desde que se tinha declarado a epidemia de mal-branco, e não houve tempo depois para levá-lo à garagem subterrânea, onde esperaria o fim dos debates. O condutor cegou quando o presidente ia a entrar no edifício, pela porta principal, como gostava, ainda deu um grito, estamos a falar do condutor, mas ele, estamos a falar do presidente, já não o

ouviu. Aliás, a reunião não seria tão plenária quanto a sua designação presumia, nos últimos dias tinham cegado alguns dos membros do conselho. O presidente não chegou a abrir a sessão, cuja ordem de trabalhos previa precisamente a discussão e tomada de medidas para o caso de virem a cegar todos os membros do conselho de administração efectivos e suplentes, e nem sequer pôde entrar na sala de reuniões porque quando o ascensorista o levava ao décimo quinto andar, exactamente entre o nono e o décimo, faltou a corrente eléctrica, para nunca mais. E como uma desgraça nunca vem só, no mesmo instante cegaram os electricistas que se ocupavam da manutenção da rede interna de energia e conseqüentemente também do gerador, modelo antigo, não automático, que andava há tempos para ser substituído, o resultado, como antes se disse, foi ter ficado o ascensor parado entre o nono e o décimo andares. O presidente viu cegar o ascensorista que o acompanhava, ele próprio perdeu a vista uma hora depois, e como a energia não voltou e os casos de cegueira dentro do banco se multiplicaram nesse dia, o mais certo é que os dois ainda lá estejam, mortos, escusado será dizê-lo, fechados num túmulo de aço, e por isso felizmente a salvo de cães devoradores.

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu. A mulher do médico tinha perguntado, Que se terá passado com os bancos, não era que lhe importasse muito, apesar de ter confiado as suas economias a um deles, fez a pergunta por simples curiosidade, apenas porque o pensou, nada mais, nem esperava que lhe respondessem, por exemplo, assim, No princípio, Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas, em vez disto o que sucedeu foi o velho da venda preta dizer enquanto seguiam avenida abaixo, Pelo que pude saber ainda tinha um olho para ver, no princípio foi o diabo, as pessoas, com o medo de ficarem cegas e desmunidas, correram aos bancos para retirarem os seus dinheiros, achavam que deviam acautelar o futuro, e isto há que compreendê-lo, se alguém sabe que não vai poder trabalhar mais, o único remédio, pelo tempo que elas durarem, é recorrer às economias feitas no tempo da prosperidade e das previsões de largo alcance, supondo que a pessoa tivera de facto a prudência de ir acumulando as poupanças grão a grão, o resultado da fulminante corrida foi terem falido em vinte e quatro horas alguns dos principais bancos, o governo interveio a pedir que se acalmassem os ânimos e a apelar para a consciência cívica dos cidadãos, terminando a proclamação com a declaração solene de que assumiria todas as responsabilidades e deveres decorrentes da situação de calamidade pública que se vivia, mas o parche não conseguiu aliviar a crise, não só porque as pessoas continuavam a cegar, mas também porque as que ainda viam só pensavam em salvar o seu rico dinheiro, por fim, era inevitável, os bancos, falidos ou não, fecharam as portas e pediram protecção policial, não lhes serviu de nada, entre a multidão que se juntava aos gritos diante dos bancos havia também polícias à paisana que reclamavam o que tanto lhes tinha custado a ganhar, alguns, para poderem manifestar-se à vontade, haviam até avisado o comando de que estavam cegos, deram portanto baixa, e os outros, os ainda fardados e activos, de armas apontadas às massas insatisfeitas, de repente deixaram de ver o ponto de mira, estes, se tinham dinheiro no

banco, perdiam todas as esperanças e ainda por cima eram acusados de terem pactuado com o poder estabelecido, mas o pior veio depois, quando os bancos se viram assaltados por hordas furiosas de cegos e não cegos, porém desesperados todos, aqui já não se tratava de apresentar pacificamente no balcão um cheque à cobrança, dizer ao empregado, Quero retirar o meu saldo, mas de deitar a mão ao que se pudesse, ao dinheiro do dia, o que tivesse sido deixado nas gavetas, em algum cofre descuidadamente aberto, num saquinho de trocos à antiga, como os usavam as avós da geração mais velha, não se pode imaginar o que aquilo foi, os grandes e sumptuosos átrios das sedes, as pequenas dependências de bairro, assistiram a cenas em verdade aterradoras, e não há que esquecer o pormenor das caixas automáticas, arrombadas e saqueadas até à última nota, no mostrador de algumas, enigmaticamente, apareceu uma mensagem de agradecimento por ter sido escolhido este banco, as máquinas são de facto estúpidas, se não seria mais exacto dizer que estas traítam os seus senhores, enfim, todo o sistema bancário se veio abaixo num sopro, como um castelo de cartas, e não porque a posse do dinheiro tivesse deixado de ser apreciada, a prova está em que quem o tem não o quer largar da mão, alegam esses que não se pode prever o que será o dia de amanhã, 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, só saem de lá para procurarem comida e água ou para satisfazerem as outras necessidades do corpo, e logo regressam ao seu posto, têm palavras de passe e sinais de dedos para que nenhum estranho possa introduzir-se no reduto, claro que vivem na escuridão mais absoluta, mas tanto faz, para esta cegueira tudo é branco. O velho da venda preta veio narrando estes tremendos acontecimentos de banca e finança enquanto atravessavam vagarosamente a cidade, com algumas paragens para que o rapazinho estrábico pudesse apaziguar os tumultos insofríveis do intestino, e apesar do tom verídico que soube imprimir à apaixonante descrição, é lícito suspeitar da existência de certos exageros no seu relato, a história dos cegos que vivem nos subterrâneos, por exemplo, como a teria sabido ele se não conhece a palavra de passe nem o truque do polegar, em todo o caso deu para ficarmos com uma ideia. [252-255].

No trecho 7, alguns elementos são personificados: os sonhos, a chuva, o vento. Na totalidade da cena, como você interpreta esses elementos adquirirem vida, falarem e participarem da narrativa.

Ainda no trecho 7, o narrador faz uma alusão ao mito das Três Graças. O que essa alusão pode significar para o leitor, neste ponto da narrativa? Como você interpreta a cena 7 no desenrolar da história? Aponta para qual desfecho?

No mesmo trecho, o narrador participa da história ao dizer “cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu”. Qual é sua interpretação dessa participação do narrador?

Trecho 7

Foi uma noite inquieta. Vagos no princípio, imprecisos, os sonhos iam de dormente em dormente, colhiam daqui, colhiam dali, levavam consigo novas memórias, novos segredos, novos desejos, por isso é que os adormecidos suspiravam e murmuravam, Este sonho não é meu, diziam, mas o sonho respondia, Ainda não conheces os teus sonhos, foi desta maneira que a rapariga dos óculos escuros ficou a saber quem era o

velho da venda preta que dormia ali a dois passos, desta maneira julgou ele saber quem ela era, apenas julgou, porque não chega serem recíprocos os sonhos para que sejam iguais. Começou a chover quando a madrugada clareava. O vento atirou contra as janelas uma bátega que soou como o estalido de mil chicotes. A mulher do médico acordou, abriu os olhos e murmurou, Como chove, depois tornou a fechá-los, no quarto continuava a ser noite cerrada, podia dormir. Não chegou a estar assim um minuto, despertou abruptamente com a idéia de que tinha algo para fazer, mas sem compreender ainda o que fosse, a chuva estava a dizer-lhe Levanta-te, que queria a chuva. Devagar, para não acordar o marido, saiu do quarto, atravessou a sala de estar, parou um instante a olhar os que dormiam nos sofás, depois seguiu pelo corredor até à cozinha, sobre esta parte do prédio é que a chuva caía com mais força, empurrada pelo vento. Com a manga da bata que trazia posta limpou a vidraça embaciada da porta e olhou para fora. O céu era, todo ele, uma única nuvem, a chuva desabava em torrentes. No chão da varanda, amontoadas, estavam as roupas sujas que haviam despido, estava o saco de plástico com os sapatos que era preciso lavar. Lavar. O último véu do sono abriu-se subitamente, era isso o que tinha de fazer. Abriu a porta, deu um passo, acto contínuo a chuva encharcou-a da cabeça aos pés, como se estivesse debaixo duma cascata. Tenho de aproveitar esta água, pensou. Tornou a entrar na cozinha e, evitando o mais que podia os ruídos, começou a juntar alguidares, tachos, panelas, tudo o que pudesse recolher um pouco desta chuva que descia do céu em cordas, em cortinas que o vento fazia oscilar, que o vento ia empurrando por cima dos telhados da cidade como uma imensa e rumorosa vassoura. Transportou-os para fora, dispô-los ao longo da varanda, junto à grade, agora teria água para lavar as roupas imundas, os sapatos nojentos, Que não pare, que esta chuva não pare, murmurava enquanto buscava na cozinha os sabões, os detergentes, os esfregões, tudo o que pudesse servir para limpar um pouco, esta sujidade insuportável da alma. Do corpo, disse, como para corrigir o metafísico pensamento, depois acrescentou, É o mesmo. Então, como se só essa tivesse de ser a conclusão inevitável, a conciliação harmónica entre o que tinha dito e o que tinha pensado, despiu de golpe a bata molhada, e, nua, recebendo no corpo, umas vezes a carícia, outras vezes a vergastada da chuva, pôs-se a lavar as roupas, ao mesmo tempo que a si própria. O rumorejar de águas que a rodeava impediu-a de perceber logo que deixara de estar sozinha. 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, tão-pouco se sabe como conseguiram elas encontrar o caminho para aqui, não vale a pena procurar agora explicações, as conjecturas são livres. Ajudem-me, disse a mulher do médico quando as viu, Como, se não vemos, perguntou a mulher do primeiro cego, Tirem a roupa que têm vestida, quanta menos tivermos de secar depois, melhor, Mas nós não vemos, repetiu a mulher do primeiro cego, Tanto faz, disse a rapariga dos óculos escuros, faremos o que pudermos, E eu acabarei depois, disse a mulher do médico, limparei o que ainda tiver ficado sujo, e agora ao trabalho, vamos, somos a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo. Talvez no prédio em frente, por detrás daquelas janelas fechadas, alguns cegos, homens, mulheres, acordados pela violência das bátegas constantes, com a testa apoiada nas frias vidraças, recobrimo com o bafo da respiração o embaciamento da noite, recordem o tempo em que, assim, tal como estão agora, viam cair a chuva do céu. Não podem imaginar que estão além 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, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, 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. Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos, Estou feia, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Estás magra e suja, feia nunca o serás, E eu, perguntou a mulher do primeiro cego, Suja e magra como ela, não tão bonita, mas mais do que eu, Tu és bonita, disse a rapariga dos óculos escuros, Como podes sabê-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, Quando, A segunda foi esta noite, Estavas a sonhar com a casa porque te sentias segura e tranquila, é natural, depois de tudo por que passámos, no teu sonho eu era a casa, e como, para ver-me, precisavas de pôr-me uma cara, inventaste-a, Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego, O que só vem demonstrar que a cegueira é a providência dos tolos, Tu não és feia, Não, de facto não o sou, mas a idade, Quantos anos tens, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Vou-me chegando aos cinqüenta, Como a minha mãe, E ela, Ela, quê, Continua a ser bonita, Já foi mais, É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego. As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjectivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos, às vezes são os nervos que não podem aguentar mais, suportaram muito, suportaram tudo, era como se levassem uma armadura, diz-se. A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjectivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, três graças nuas sob a chuva que cai. São momentos que não podem durar eternamente, há mais de uma hora que estas mulheres aqui estão, é tempo de sentirem frio, Tenho frio, disse já a rapariga dos óculos escuros. Pela roupa não é possível fazer mais, os sapatos estão limpos da maior, agora é a altura de se lavarem estas mulheres, ensaboam o cabelo e as costas umas às outras, e riem como só riam as meninas que brincavam à cabra-cega no jardim, no tempo em que ainda não eram cegas. O dia amanheceu de todo, o primeiro sol ainda espreitou por cima do ombro do mundo antes de se esconder outra vez por trás das nuvens. Continuava a chover, mas com menos força. As lavadeiras entraram na cozinha, secaram-se e esfregaram-se com os toalhões que a mulher do médico foi buscar ao armário da casa de banho, a pele delas cheira a detergente que tresanda, mas assim é a vida, quem não tem cão caça com gato, o sabonete desfez-se num abrir e fechar de olhos, ainda assim nesta casa parece haver de tudo, ou será porque sabem

dar bom uso ao que têm, enfim cobriram-se, o paraíso era lá fora, na varanda, a bata da mulher do médico está feita uma sopa, mas ela pôs um vestido de ramagens e flores, deixado de parte há anos, que a tornou na mais bonita das três. [p. 264-268].

No trecho 8, a mulher do médico e o médico estão andando pela cidade em busca de comida. Param em uma igreja, pois a mulher do médico está passando mal. Ao melhorar, nota que todas as imagens da igreja estão com olhos vendados. O que pode significar o fato de as imagens da igreja terem os olhos tapados?

Trecho 8 - Em determinado segmento, discute-se o valor da visão entre as pessoas e a mulher do médico diz o seguinte: “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja”. Como você interpreta o valor que ela dá ao sentido da visão? Ao fato de ela poder ver, enquanto todas as outras pessoas estavam cegas?

Trecho 8

A mulher do médico mal podia arrastar os pés. O abalo tinha-a deixado sem forças. Quando saíram do supermercado, ela, desfalecida, ele, cego, ninguém saberia dizer qual dos dois ia a amparar o outro. Talvez por causa da intensidade da luz deu-lhe uma vertigem, pensou que ia perder a vista, mas não se assustou, era só um desmaio. Não chegou a cair, nem a perder completamente os sentidos. Precisava deitar-se, fechar os olhos, respirar pausadamente, se pudesse estar uns minutos tranquila, quieta, tinha a certeza de que as forças voltariam, e era necessário que voltassem, os sacos de plástico continuavam vazios. Não queria deitar-se sobre a imundície do passeio, voltar ao supermercado nem morta. Olhou em redor. No outro lado da rua, um pouco adiante, estava uma igreja. Haveria gente lá dentro, como em toda a parte, mas devia ser um bom sítio para descansar, pelo menos antigamente tinha sido assim. Disse ao marido, Preciso recuperar forças, leva-me para além, Além, onde, Desculpa, vai-me amparando, eu digo-te, Que é, Uma igreja, se me pudesse deitar um pouco ficaria como nova, Vamos lá. Entrava-se no templo por seis degraus, seis degraus, nota bem, que a mulher do médico venceu com grande custo, tanto mais que também tinha de guiar o marido. As portas estavam abertas de par em par, foi o que lhes valeu, um guarda-vento, mesmo que fosse dos mais singelos, teria sido, nesta ocasião, um obstáculo difícil de transpor. O cão das lágrimas parou indeciso no limiar. É que, apesar da liberdade de movimentos de que têm gozado os cães nos últimos meses, mantinha-se geneticamente incorporado no cérebro de todos eles a proibição que um dia, em remotos tempos, caiu sobre a espécie, a proibição de entrarem nas igrejas, provavelmente a culpa teve-a aquele outro código genético que lhes ordena marcar o terreno aonde quer que cheguem. Não serviram de nada os bons e leais serviços prestados pelos antepassados deste cão das lágrimas, quando lambiam asquerosas chagas de santos antes que como tal eles tivessem sido aprovados e declarados, misericórdia, portanto, das mais desinteressadas, porque bem sabemos que não é qualquer mendigo que consegue ascender à santidade, por muitas chagas que possa ter no corpo, e também na alma, aonde a língua dos cães não chega. Atreveu-se agora este a penetrar no sagrado recinto, a porta estava aberta, porteiro não havia, e, razão sobre todas forte, a mulher das lágrimas já entrou, nem sei como poderá ela arrastar-se, vai murmurando ao marido uma só palavra, Segura-me, a igreja está cheia, quase que não se encontra um palmo de chão livre, em verdade se poderia dizer que não há aqui uma pedra onde descansar a cabeça, valeu uma vez mais o cão das lágrimas, com dois rosidos e duas investidas, tudo sem maldade, abriu um espaço onde se foi deixar

cair a mulher do médico, rendendo o corpo ao desmaio, fechados enfim por completo os olhos. O marido tomou-lhe o pulso, está firme e regular, só um pouco longínquo, depois fez um esforço para levantá-la, não é boa esta posição, é preciso fazer voltar rapidamente o sangue ao cérebro, aumentar a irrigação cerebral, o melhor de tudo seria sentá-la, pôr-lhe a cabeça entre os joelhos, e confiar na natureza e na força da gravidade. Por fim, depois de alguns esforços falhados, conseguiu levantá-la. Passados minutos, a mulher do médico suspirou profundamente, moveu-se um quase nada, começava a voltar a si. Não te levantes ainda, disse-lhe o marido, deixa-te estar mais um pouco de cabeça baixa, mas ela sentia-se bem, não havia sinal de vertigem, os olhos já podiam entrever as lajes do chão, que o cão das lágrimas, graças às três enérgicas raspaduras que dera para deitar-se ele próprio, deixara aceitavelmente limpas. Levantou a cabeça para as colunas esguias, para as altas abóbadas, a comprovar a segurança e a estabilidade da circulação sanguínea, depois disse, Já me sinto bem, mas naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca, e estava além uma mulher a ensinar a filha a ler, e as duas tínhamos olhos tapados, e um homem com um livro aberto onde se sentava um menino pequeno, e os dois tinham os olhos tapados, e um velho de barbas compridas, com três chaves na mão, e tinha os olhos tapados, e outro homem com o corpo cravejado de flechas, e tinha os olhos tapados, e uma mulher com uma lanterna acesa, e tinha os olhos tapados, e um homem com feridas nas mãos e nos pés e no peito, e tinha os olhos tapados, e outro homem com um leão, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com um cordeiro, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma águia, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma lança dominando um homem caído, chavelhudo e com pés de bode, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma balança, e tinha os olhos tapados, e um velho calvo segurando um lírio branco, e tinha os olhos tapados, e outro velho apoiado a uma espada desembainhada, e tinha os olhos tapados, e uma mulher com uma pomba, e as duas tinham os olhos tapados, e um homem com dois corvos, e os três tinham os olhos tapados, só havia uma mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata. A mulher do médico disse para o marido, Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos, Tu continuas a ver, Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja, Se foi o padre quem tapou os olhos das imagens, É só uma ideia minha, É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa história, imagino esse

homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio, imagino as estátuas, as pinturas, vejo-o ir de uma para outra, a subir aos altares e a atar os panos, com dois nós, para que não deslacem e caiam, a assentar duas mãos de tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram, esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver. A mulher do médico não chegou a responder, alguém ao lado falou antes dela, Que conversa é essa, quem são vocês, Cegos como tu, disse ela, Mas eu ouvi-te dizer que vias, São maneiras de falar que custam a perder, quantas vezes ainda vai ser preciso dizê-lo, E que é isso de estarem as imagens com olhos tapados, É verdade, E tu como o sabes, se estás cega, Também tu o ficarás a saber se fizeres como eu fiz, vai lá e toca-lhes com as mãos, as mãos são os olhos dos cegos, E por que foi que o fizeste, pensei que para termos chegado ao que chegámos alguém mais teria de estar cego, E essa história de ter sido o padre da igreja quem tapou os olhos das imagens, conheci-o muito bem, seria incapaz de fazer tal coisa, Nunca se pode saber de antemão de que são capazes as pessoas, é preciso esperar, dar tempo ao tempo, o tempo é que manda, o tempo é o parceiro que está a jogar do outro lado da mesa, e tem na mão todas as cartas do baralho, a nós compete-nos inventar os encartes com a vida, a nossa, Falar de jogo numa igreja é pecado, Levanta-te, usa as tuas mãos, se duvidas do que digo, Juras-me que é verdade que as imagens têm os olhos tapados, Que jura é suficiente para ti, Jura pelos teus olhos, Juro duas vezes pelos olhos, pelos meus e pelos teu, É verdade, É verdade. A conversa estava a ser ouvida pelos cegos que se encontravam mais perto, e escusado seria dizer que não foi preciso esperar pela confirmação do juramento para que a notícia começasse a girar, a passar de boca em boca, num murmúrio que aos poucos foi mudando de tom, primeiro incrédulo, depois inquieto, outra vez incrédulo, o mau foi haver no ajuntamento umas quantas pessoas supersticiosas e imaginativas, a ideia de que as sagradas imagens estavam cegas, de que os seus misericordiosos ou sofredores olhares não contemplavam mais que a sua própria cegueira, tornou-se subitamente insuportável, foi o mesmo que terem vindo dizer-lhes que estavam rodeados de mortos-vivos, bastou ter-se ouvido um grito, e depois outro, e outro, logo o medo fez levantar toda a gente, o pânico empurrou-os para a porta, repetiu-se aqui o que já se sabe, como o pânico é muito mais rápido que as pernas que o têm de levar, os pés do fugitivo acabam por enrolar-se na corrida, muito mais se é cego, e ei-lo de repente no chão, o pânico diz-lhe Levanta-te, corre, que te vêm matar, bem o quisera ele, mas já outros correram e caíram também, é preciso ser-se dotado de muito bom coração para não desatar a rir diante deste grotesco emaranhado de corpos à procura de braços parra libertar-se e de pés para escapar. Aqueles seis degraus lá fora vão ser como um precipício, mas, enfim, a queda não será grande, o costume de cair endurece o corpo, ter chegado ao chão, só por si, já é um alívio, Daqui não passarei, é o primeiro pensamento, e às vezes o último nos casos fatais. O que também não muda é aproveitarem-se uns do mal dos outros, como muito bem o sabem, desde o princípio do mundo, os herdeiros e os herdeiros dos herdeiros. A fuga desesperada desta gente fê-la deixar para trás os seus pertences, e quando a necessidade tiver vencido o medo e por eles voltarem, além do difícil problema que vai ser aclarar de modo satisfatório o que era meu e o que era teu, veremos que se sumiu parte da pouca comida que tínhamos, se calhar tudo isto foi

uma cínica artimanha da mulher que disse que as imagens tinham os olhos tapados, a maldade de certas pessoas não tem limites, inventarem tais patranhas só para poderem roubar à pobre gente uns restos de comidas indecifráveis. Ora, a culpa teve-a o cão das lágrimas, ao ver livre a praça foi farejar por ali, pagou-se do seu trabalho, como era justo e natural, mas mostrou, por assim dizer, a entrada da mina, do que resultou terem saído da igreja a mulher do médico e o marido sem remorsos do furto, levando os sacos meio cheios. Se vierem a aproveitar metade do que apanharam poderão dar-se por satisfeitos, diante da outra metade dirão, Não sei como as pessoas podiam comer isto, mesmo quando a desgraça é comum a todos, sempre há uns que passam pior do que outros. [299-304].

No trecho 9, o primeiro cego recupera a visão e, em seguida, os outros também voltam a enxergar. É o fim do mal-branco. O que você interpreta desse fato? Por que os cegos voltaram a enxergar?

Trecho 9 - “Por que foi que cegámos, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. Nesse ponto da narrativa, estão conversando a mulher do médico e o médico. Por que pensam estar cegos, se já voltaram a ver? O que isso pode significar?

Trecho 9

O relato destes acontecimentos, cada um no seu género, deixou consternados e assombrados os companheiros, sendo de notar, contudo, que a mulher do médico, talvez por se lhe recusarem as palavras, não logrou comunicar-lhes o sentimento de horror absoluto que experimentara diante da porta do subterrâneo, aquele rectângulo de pálidos e vacilantes lumes que dava para a escada por onde se chegaria ao outro mundo. Já as imagens de olhos vendados impressionaram fortemente, ainda que de diverso modo, a imaginação de todos, no primeiro cego e na mulher, por exemplo, notou-se um certo mal-estar, para eles tratava-se, principalmente, de uma indesculpável falta de respeito. Que todos eles, os humanos, se encontrassem cegos, era uma fatalidade de que não tinham a culpa, são desgraças de que ninguém está livre, mas ir, só por isso, tapar os olhos às santas imagens, parecia-lhes um atentado sem perdão possível, e se o cometeu o padre da igreja, pior ainda. O comentário do velho da venda preta foi assaz diferente, Percebo o choque que te terá causado, estou aqui a pensar numa galeria de museu, as esculturas todas com os olhos tapados, não porque o escultor não tivesse querido desbastar a pedra até chegar aonde estavam os olhos, mas tapados assim como dizes, com esses panos atados, como se uma cegueira só não bastasse, é curioso que uma venda como a minha não causa a mesma impressão, às vezes chega mesmo a dar um ar romântico à pessoa, e riu-se do que tinha dito e de si próprio. Quanto à rapariga dos óculos escuros, essa contentou-se com dizer que esperava não ter de ver em sonhos essa maldita galeria, de pesadelos já estava servida. Comeram do mau que havia, era o melhor que tinham, a mulher do médico disse que estava a tornar-se cada vez mais difícil encontrar comida, que talvez devessem sair da cidade e ir viver no campo, ali, pelo menos, os alimentos que apanhassem seriam mais sãos, e deve haver cabras e vacas à solta, podemos ordenhá-las, teremos leite, e há a água dos poços, podemos cozer o que quisermos, a questão está em encontrar um bom sítio, cada um deu depois a sua opinião, umas mais entusiastas do que outras, mas para todos era claro que a oportunidade apertava e obrigava, quem exprimiu um contentamento sem reticências foi o rapazinho estrábico,

possivelmente por serem boas as suas recordações de férias. Depois de terem comido deitaram-se a dormir, faziam-no sempre, já no tempo da quarentena, quando a experiência lhes ensinou que corpo deitado aguenta realmente muita fome. À noite não comeram, só o rapazinho estrábico recebeu algo para entretenimento dos queixos e engano do apetite, os outros sentaram-se a ouvir ler o livro, ao menos o espírito não poderá protestar contra a falta de nutrimento, o mau é que a debilidade do corpo levava algumas vezes a distrair-se a atenção da mente, e não era por falta de interesse intelectual, não, o que acontecia era deslizar o cérebro para uma meia modorra, como um animal que se dispôs a hibernar, adeus mundo, por isso não era raro cerrarem estes ouvintes mansamente as pálpebras, punham-se a seguir com os olhos da alma as peripécias do enredo, até que um lance mais enérgico os sacudia do torpor, quando não era simplesmente o ruído do livro encadernado ao fechar-se de estalo, a mulher do médico tinha destas delicadezas, não queria dar a entender que sabia que o devaneador estava a dormir.

Neste suave embalo parecia ter entrado o primeiro cego, e contudo não era assim. É verdade que tinha os olhos fechados e que dava à leitura uma atenção mais do que vaga, mas a ideia de irem todos viver para o campo impedia-o de adormecer, parecia-lhe um grave erro afastar-se tanto da sua casa, por muito simpático que fosse o tal escritor convinha mantê-lo sob vigilância, aparecer por lá de vez em quando. Encontrava-se portanto bem desperto o primeiro cego, e se alguma outra prova fosse necessária, aí estaria a brancura ofuscante dos seus olhos, que provavelmente só o sono escurecia, mas nem disso se podia ter a certeza, uma vez que ninguém podia estar ao mesmo tempo dormindo e velando. Julgou o primeiro cego ter finalmente esclarecido esta dúvida quando de repente o interior das pálpebras se lhe tornou escuro. Adormeci, pensou, mas não, não tinha adormecido, continuava a ouvir a voz da mulher do médico, o rapazinho estrábico tossiu, então entrou-lhe na alma um grande medo, acreditou que tinha passado de uma cegueira a outra, que tendo vivido na cegueira da luz iria viver agora na cegueira da treva, o pavor fê-lo gemer. Que tens, perguntou-lhe a mulher, e ele respondeu estupidamente, sem abrir os olhos, Estou cego, como se essa fosse a última novidade do mundo, ela abraçou-o com carinho, Deixa lá, cegos estamos nós todos, que lhe havemos de fazer, Vi tudo escuro, julguei que tinha adormecido, e afinal não, estou acordado, É o que deverias fazer, dormir, não pensar nisso. O conselho aborreceu-o, ali estava um homem angustiado como só ele sabia, e a sua mulher não tinha mais nada para dizer senão que fosse dormir. Irritado, já com a resposta azeda a sair-lhe da boca, abriu os olhos e viu. Viu e gritou, Vejo. O primeiro grito ainda foi o da incredulidade, mas com o segundo, e o terceiro, e quantos mais, foi crescendo a evidência, Vejo, vejo, abraçou-se à 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, e o velho da venda preta, com este não poderia haver confusão, e o rapazinho estrábico, a mulher ia atrás dele, não o queria largar, e ele interrompia os abraços para abraçá-la a ela, agora voltara ao médico, Vejo, vejo, senhor doutor, não o tratou por tu como se tinha tornado quase regra nesta comunidade, explique, quem puder, a razão da súbita diferença, e o médico perguntava, Vê mesmo bem, como via antes, não há vestígio de branco, Nada de nada, até me parece que vejo melhor do que via, e olhe que não é dizer pouco, nunca usei óculos. Então o médico disse o que todos estavam a pensar, mas que não ousavam pronunciar em voz alta, É possível que esta cegueira tenha chegado ao fim, é possível

que começemos todos a recuperar a vista, a estas palavras a mulher do médico começou a chorar, deveria estar contente e chorava, que singulares reacções têm as pessoas, claro que estava contente, meu Deus, se é tão fácil de compreender, chorava porque se lhe tinha esgotado de golpe toda a resistência mental, era como uma criancinha que tivesse acabado de nascer e este choro fosse o seu primeiro e ainda inconsciente vagido. O cão das lágrimas veio para ela, este sabe sempre quando o necessitam, por isso a mulher do médico se agarrou a ele, 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.

A alegria geral fora substituída pelo nervosismo, E agora, que vamos fazer, perguntara a rapariga dos óculos escuros, eu não conseguirei dormir depois do que sucedeu, Ninguém conseguirá, acho que deveríamos continuar aqui, disse o velho da venda preta, interrompeu-se como se ainda duvidasse, depois rematou, À espera. Esperaram. As três luzes da candeia iluminavam o círculo de rostos. Ao princípio ainda tinham conversado com animação, queriam saber exactamente como acontecera, se a mudança se dera só nos olhos ou se também sentira alguma coisa no cérebro, depois, pouco a pouco, as palavras foram esmorecendo, em certa altura o primeiro cego teve a lembrança de dizer à mulher que no dia seguinte iriam à casa, Mas eu ainda estou cega, respondeu ela, Não faz mal, eu guio-te, só quem ali se encontrava, e portanto ouviu com seus próprios ouvidos, foi capaz de perceber como em tão simples palavras puderam caber sentimentos tão distintos como são os da protecção, do orgulho e da autoridade. O segundo a recuperar a vista, ia adiantada a noite, e já a candeia, no fim do azeite, bruxuleava, foi a rapariga dos óculos escuros. Tinha estado com os olhos abertos sempre, como se por eles é que a visão tivesse de entrar, e não renascer de dentro, de repente disse, Parece-me que estou a ver, era melhor ser prudente, nem todos os casos são iguais, costma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisas que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras. Aqui já são três os que vêm, um mais fará maioria, mas ainda que a felicidade de voltar a ver não viesse a contemplar os restantes, a vida passaria a ser muito mais fácil, não a agonia que foi até hoje, veja-se o estado a que aquela mulher chegou, está como uma corda que se partiu, como uma mola que não aguentou mais o esforço a que esteve continuamente sujeita. Talvez por isso foi a ela que a rapariga dos óculos escuros abraçou em primeiro lugar, então não soube o cão das lágrimas a qual delas acudir, porque tanto chorava uma como a outra. O segundo abraço foi para o velho da venda preta, agora iremos saber o que verdadeiramente valem as palavras, comoveu-nos tanto no outro dia aquele diálogo de que saiu o formoso compromisso de viverem juntos estes dois, mas a situação mudou, a rapariga dos óculos escuros tem diante de si um homem velho que ela já pode ver, acabaram-se as idealizações emocionais, as falsas harmonias na ilha deserta, rugas são rugas, calvas são calvas, não há diferença entre uma pala preta e um olho cego, é o que lhe está a dizer por outros termos, Olhe-me bem, sou eu a pessoa com quem disseste que irias viver, e ela respondeu, Conheço-te, és a pessoa com quem estou a viver, afinal há palavras que ainda valem mais do que tinham querido parecer, e este abraço tanto como elas. O terceiro a recuperar a vista, quando a manhã começava a clarear, foi o médico, agora já não podia haver dúvidas, recuperarem-na os outros era só uma questão de tempo. Passadas as naturais e previsíveis expansões, que, por delas ter

ficado, com anterioridade, registo suficiente, não se vê agora necessidade de repetir, mesmo tratando-se de figuras principais deste vero relato, o médico fez a pergunta que tardava, Que se estará a passar lá fora, a resposta veio do próprio prédio onde estavam, no andar de baixo alguém saiu para o patamar aos gritos, Vejo, vejo, por este andar o sol vai nascer sobre uma cidade em festa.

De festa foi o banquete da manhã. O que estava sobre a mesa, além de ser pouco, repugnaria a qualquer apetite normal, a força dos sentimentos, como em momentos de exaltação sucede sempre, tinha ocupado o lugar da fome, mas a alegria servia-lhes de manjar, ninguém se queixou, mesmo os que ainda estavam cegos riam como se os olhos que já viam fossem os seus. Quando acabaram, a rapariga dos óculos escuros teve uma ideia, E se eu fosse pôr na porta minha casa um papel a dizer que estou aqui, se os meus pais aparecerem poderão vir procurar-me, Leva-me contigo, quero saber o que está a acontecer lá fora, disse o velho da venda preta, E nós também saímos, disse para a mulher o que tinha sido primeiro cego, pode ser que o escritor já veja, que esteja a pensar em voltar para a casa dele, de caminho tratarei de descobrir algo que se coma, Eu farei o mesmo, disse a rapariga dos óculos escuros. Minutos depois, já sozinhos, o médico foi sentar-se ao lado da mulher, o rapazinho estrábico dormitava num canto do sofá, o cão das lágrimas, deitado, com o focinho sobre as patas dianteiras, abria e fechava os olhos de vez em quando para mostrar que continuava vigilante, pela janela aberta, apesar da altura a que estava o andar, entrava o rumor das vozes alteradas, as ruas deviam estar cheias de gente, a multidão a gritar uma só palavra, Vejo, diziam-na os que já tinham recuperado a vista, diziam-na os que de repente a recuperavam, Vejo, vejo, em verdade começa a parecer uma história doutro mundo aquela em que se disse, Estou cego. O rapazinho estrábico murmurava, devia de estar metido num sonho, talvez estivesse a ver a mãe, a perguntar-lhe, Vês-me, já me vê. A mulher do médico perguntou, E eles, e o médico disse, Este, provavelmente, estará curado quando acordar, com os outros não será diferente, o mais certo é que estejam agora mesmo a recuperar a vista, quem vai apanhar um susto, coitado, é o nosso homem da venda preta, Porquê, Por causa da catarata, depois de todo o tempo que passou desde que o examinei, deve estar como uma nuvem opaca, Vai ficar cego, Não, logo que a vida estiver normalizada, que tudo comece a funcionar, opero-o, será uma questão de semanas, Por que foi que cegámos, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.[p. 304-310].

No trecho 10, a mulher do médico tem medo de estar cega como todos os outros estiveram. Não cegou. Este é o último parágrafo do romance. O que você interpreta desse desfecho?

Trecho 10

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. [p. 310].

ANEXO II - Críticas

Opinião

Cego de tanto ver

Lucília Maria Sousa Romão

Em um de seus discos, Caetano elege o tema estrangeiro e marca, em algumas canções, o descompasso entre ver demais e estar cego de tanto ver. À força da repetição, é visto o sempre-igual, o mesmo, ficando o detalhe relegado ao lugar do imperceptível, esquecimento, inexistente. A cegueira está ligada mais à condição de apenas ver o já visto, o sempre-igual, o familiar-próximo do que à impossibilidade de enxergar. O efeito da repetição vicia o enquadramento da cena, a inscrição de/do olhar e o modo de dizer, naturalizando apenas uma possibilidade de compreender a Baía da Guanabara, o mar, o horizonte. Também sobre cegueira, Saramago fez romance perturbador, colocou, no plano imaginário das impossibilidades, uma forma de contágio bastante peculiar, em que um mar de leite toma de assalto os olhos humanos, impedindo-os de trabalhar. No entanto, não impede os homens de deixarem mostrar, de modo outro, as suas misérias, os seus vícios, as suas fragilidades.

Esse contato com o igual-desigual e a contradição ver-cegar remetem ao modo como nós nos acostumamos com sentidos que antes provocavam inquietação e desconforto. Aos poucos, ficamos submissos ao ver-do-mesmo-jeito e à cegueira como algo inevitável; deixamos, em algum escaninho do passado, a capacidade de indignação, de ser rebelde, de militar por algo, de questionar o evidente e de duvidar do óbvio, de dar um grito de alerta, de repulsar e sentir raiva. Tudo isso tem relação com os sentidos do político e com o modo como vemos mas deixando de ver. O (des)confortável silêncio de alguns diante do modo como se constituem e atuam as esferas de poder no país. O riso de superioridade da mulher de classe alta dizendo-se indignada de ter um presidente analfabeto. O empresário de um certo setor de destaque na cidade assegura diálogo com o governo, antes seu inimigo de classe. As várias fotografias tiradas quando da visita de Bush e que circularam em jornais e revistas; nelas, anônimos e famosos postavam-se pavoneados e cegos de vaidade como se estivessem entrando no reino das bem-aventuranças e pudessem ilusoriamente emprestar algo de brilhante de um dos maiores sanguinários do globo. O prefeito do interior ovaciona a chegada dos canaviais na cidadezinha que administra, onde ainda resistem pequenas culturas. Os partidos políticos escorrem feito tinta aguada na tela, propondo vozes deformadas de um idealismo barato sem vinculação com as massas ou com os que dela fazem parte. Comercializam-se votos, acordos, apoios, negócios rentáveis, diga-se de passagem, sem pudor. No palco dos (des)governos do país, o teatro das consciências apresenta-se cheio de sombras, de paisagens veladas e de camarins mofados; tem enredo fraco como a esperar a chegada de um grande personagem-herói, capaz de salvar a peça do poço. Todos sinais de cegueira sob a pretensa ilusão de enxergar bem, de ver demais. O poeta é, mais uma vez, chamado: "eu, menos estrangeiro no lugar que no momento/ Sigo mais sozinho caminhando contra o vento".

Lucília Maria Sousa Romão é prof. Dra. da Faculdade da USP de Ribeirão Preto

A professora Doutora Lucília Maria Sousa Romão foi entrevistada para esta pesquisa em janeiro de 2008. O mesmo questionário respondido pelos alunos de graduação também foi enviado a ela, por e-mail, e, gentilmente, respondido prontamente.

O inominável existe

André Bueno(UFRJ)

Indo direto ao assunto, formulo a pergunta : como ler o **Ensaio sobre a cegueira**, de José Saramago ? Sabemos, pelo próprio autor, que se trata de parte de uma " trilogia involuntária ", junto com **Todos os nomes** e o ainda por vir **A caverna**. Como traço mais saliente, o leitor há de notar um conjunto de personagens anônimos, nada heróicos e nada épicos, vivendo suas vidas e rotinas de todo dia, até que uma alteração se produza no cotidiano, mudando tudo. Personagens anônimos, parecendo funções sociais, sem identidade muito definida. O cenário da narrativa poderia ser uma qualquer cidade de nossa época, no que tem de anônima, de impessoal, de rotineira e, sobretudo, estranha. Uma estranheza, sabemos todos, plena de consequências, pois acaba por dar o sentido mais fundo da relação entre forma literária e vida cotidiana. Isso posto, lembremos que os livros citados marcam uma mudança na obra de Saramago, antes voltada para a História de Portugal, relida com ironia e distância crítica no **Memorial do convento**, no **Ano da morte de Ricardo Reis** e na **História do cerco de Lisboa**, para ficar nos exemplos mais conhecidos. (1)

Nos livros anteriores, a situação histórica referida era sempre mais explícita, mais legível e mais referenciada, embora sempre acompanhada de alterações inusitadas na ordem comum das coisas, criando com isso um certo clima mágico e extraordinário. No **Ensaio**, por certo também há um narrador que toma distância, que é crítico, que é irônico e bastante humano, mas a estranheza deriva de outra maneira de tratar o cotidiano, muito mais profunda e abrangente, embora não se tenha as referências históricas para criar uma impressão de realidade mais próxima e legível.

Feitas as contas, parece valer aqui o mesmo observado por Antonio Candido nas *Quatro esperas*, dedicadas a Cavafis, Kafka, Buzatti e Gracq : de maneira paradoxal, a distância tomada diante dos dados e referências históricas, rarefazendo os contextos e as identificações, cria uma estranheza que acaba resultando numa forte impressão de realidade, que deriva do ângulo inusitado adotado pela forma literária (2. A diferenciar os exemplos, o fato de que as *Quatro esperas* tratam de situações em que há premonição de catástrofe ou ruptura, ao passo que no **Ensaio** os habitantes e toda a cidade são absorvidos pela própria catástrofe, que se abate sobre os habitantes sem aviso, na forma de uma *cegueira branca*, de todo alegórica.

Estranheza e estranhamento que fazem pensar na **entfremdung** de que tratam, cada qual a seu modo, Marx e Freud. De Marx, lembremos a vida cotidiana na cidade capitalista como opacidade, divisões necessárias e marcadas, comunicação distorcida, formas agudas de fantasmagoria social, em que tudo no mundo da mercadoria, de coisas dialogando com coisas, parece um Outro, estranho e desumano, embora sendo produto do trabalho humano. Posição crítica que teria consequências para o pensamento de Lukács, analisando as categorias da alienação e da reificação, tendo como foco a narrativa realista; em Benjamin, tratando da experiência empobrecida na cidade moderna ; e em Adorno, pondo em foco a violência do mundo administrado, dos sujeitos emparedados em suas subjetividades divididas e isoladas, vivendo suas vidas mutiladas, conforme se lê em Kafka e Beckett. De Freud, lembremos **O mal-estar na civilização** e **O futuro de uma ilusão**, onde lemos o preço que a civilização cobra

aos instintos, as difíceis formas de adaptação do sujeito, os precários equilíbrios que organizam a personalidade, a dureza da própria condição humana, sempre buscando uma transcendência e, lembremos, a tênue linha que separa a civilização da barbárie. Além disso, estranheza que diz respeito a todo sujeito diante de si mesmo, de seu inconsciente, de tudo que em cada um é desconhecimento de si, desconforto e alienação. (3)

Sem forçar a mão, pode-se ler o **Ensaio sobre a cegueira** como alegoria crítica de nossa época, como profundo mal-estar nesse final de século XX anti-utópico, pragmático, quando não francamente cínico nas formas de aderir aos fetiches da mercadoria e do mundo da mercadoria.

Ao centro, a figura da *cegueira branca*, mistura de medo, ruindade, ignorância e indiferença, que deixa aberto o espaço para que a barbárie irrompa no cotidiano, levando de roldão os sujeitos desorganizados, absorvidos pelas ilusões do presente, apenas sobrevivendo, dia após dia, numa espécie de guerra de todos contra todos, em que nenhuma imagem do futuro avulta.

Indo um pouco além, pode-se ler o **Ensaio** como imaginação literária crítica da condição humana vivida nas cidades finisseculares do capitalismo. E permite situá-lo numa tradição forte da literatura no século XX, que trata justamente do cotidiano dos comuns, dos anônimos atropelados, cegamente, pela violência histórica e pelo mergulho na barbárie. Como nos indicam, por exemplo, os ratos e a peste tomando conta da cidade, em Camus, ou os processos, metamorfoses e condenações que se abatem, sem causa conhecida, sobre os pacatos cidadãos das narrativa de Kafka.

No **Ensaio**, temos que os habitantes da cidade vão cegando, em qualquer lugar, sem aviso, vítimas de uma *cegueira branca* desconhecida da medicina, cegando até mesmo o oculista. Rompida a repetição do cotidiano, esses cegos de uma cegueira branca e luminosa, associável talvez ao excesso - de luz, de sinais, de informações, de fragmentos, de estímulos, de velocidade sem repouso - são arrastados para a exclusão, o confinamento, a descida ao inferno, a abjeção mais funda, a própria barbárie, voltando na parte final do livro para a cidade. Cegos estavam e, voltando a ver, continuaram cegos, como se lê no final do livro, a nos indicar que a pergunta permanece em aberto. Ou seja, a cidade apenas permanece lá, sem indicação de qualquer ascense, transcendência, superação da vida mutilada e desorganizada. Materialista, não havia que esperar do autor do **Ensaio** uma saída religiosa, uma ilusão consolando e aliviando o profundo mal-estar nesta civilização urbana em que vivemos. Cético e anti-ilusionista, ciente do espírito do tempo, tampouco se haveria de esperar sinais de um futuro radioso, de uma outra sociedade, justa e democrática, como superação desta que existe. Fica o espaço para imaginar e perguntar : o que poderia ser uma forma, racional e organizada, de um outro contrato social, que protegesse os cidadãos da violência cega e da própria barbárie ? Como autonomia e emancipação, diferindo da cega submissão ao existente ? Não se sabe, nem o **Ensaio** facilita as respostas.

No plano mais geral das referências e alusões, há que lembrar a descida aos infernos, em Dante e Virgílio; a cegueira na Bíblia, de cegos guiando outros cegos ; Enéias levando seu pai cego nas costas, após a queda de Tróia ; Tirésias, o vidente cego ; o mundo infernal de Hyeronimus Bosch, mas também o inferno moderno da *Guernica* e Picasso ; assim como o próprio mito platônico da caverna, dos homens cegos, vendo

apenas sombras e simulacros, sem acesso à verdade. De maneira mais específica, cabe lembrar que o horizonte crítico do **Ensaio** não é religioso, nem cristão, não havendo a subida, a ascense, a passagem do inferno para o paraíso, tampouco redenção, messias ou terra prometida. Encerrado o ciclo da experiência terrível, da condição humana degradada, os personagens continuam cegos e a cidade está lá, apenas. Sem indicação de que a extrema negação possa ou vá ser superada.

Acompanhamos a dialética da experiência negativa, do mundo que parecia ordenado e revela, com violência, sua profunda desordem, guiados por um narrador muito presente e marcado, que comenta, ironiza, toma distância e indica a seu leitor belos momentos de humanização em plena experiência da barbárie e do inominável, enriquecendo a narrativa e a lamentável condição dessa pequena amostra de humanidade frágil e desorganizada. São personagens anônimos, dos quais nos aproximamos, como leitores interessados e postos em situação : a prostituta, o ladrão, o velho da venda preta, o menino sem a mãe, o cão das lágrimas , o médico oculista e, sobretudo, a mulher do médico. A que não cegou, a que continuou vendo, não como um privilégio, não como a oportunidade de ter um olho que fosse em terra de cegos. Mas como aquela que guiará os cegos na descida ao inferno e na volta à cidade. Aquela que testemunhará o horror e a degradação. E descobrirá que **o inominável existe**. Não como silêncio absoluto, transcendência vazia, um outro adverso ,um limite de linguagem, um sentido que não se alcançasse jamais, mas como realidade vivida no cotidiano, como experiência da condição humana levada a seu limite negativo : o mal absoluto.

Na contracorrente das ilusões e cinismos que povoam este final de século XX, o narrador do *Ensaio*, a mulher do médico, o escritor cego que acha um jeito de continuar narrando, os cegos reunidos para ouvir a leitura em voz alta, não querem, uns mais, outros menos, permanecer na cegueira branca. Que é alegoria, até bem legível, do mundo de imagens e simulacros, de mercadorias e imagens da mercadoria, de estranheza e de fetichismo, que tanto ocupam a vida cotidiana em nossa época, como uma caverna moderna. Onde, lembrando aqui o próprio Saramago, a razão se volta contra a razão, a própria razão torna-se irracional. Há sistema, há organização, mas os fins são desumanos, e não servem a um projeto de emancipação e justiça. Seria preciso reinventar a vida e os projetos de emancipação, mas isso por ora não é possível.

Qual, então, o horizonte de leitura do **Ensaio sobre a cegueira** ? O século XX, no passado e no presente, como lugar dos sistemas totalitários, dos campos de concentração e de extermínio, das formas mais extremas de barbárie, mostrando que o inominável existe, marca o terrível do século , e pode sempre voltar. Existiu no passado e pode voltar, e tem voltado, em plena Europa, como na Bósnia, na Iugoslávia, no Kosovo.

E volta de maneira quase que impessoal, como no **Ensaio**, numa mistura de banalidade do mal, burocracia, Estado autoritário, funcionários anônimos e irresponsáveis, terror e ruptura violenta da vida cotidiana. Com toda ênfase, o **Ensaio** vai na contracorrente dos relativismos, dos culturalismos, dos localismos e dos elogios exaltados das diferenças abstratas, pondo no centro de sua imaginação crítica a questão dos valores, inseparável da própria condição humana. Ao fundo, as promessas de felicidade que o capitalismo jamais poderá cumprir. Não pode haver cidade justa e feliz ocupada pelo medo e pela violência, conforme nos ensinou Spinoza.

Inútil buscar, no **Ensaio sobre a cegueira**, sugestões utópicas, proféticas ou messiânicas. Inútil buscar consolo, pois seria uma forma de continuar cego. O que lemos é uma brusca alteração do cotidiano, uma descida ao inferno, um retorno à horda primitiva e a volta à cidade. Um périplo? Sem recompensa. Uma experiência formativa? Não escolheram a cegueira, não tinham projeto ou organização, tiveram que buscar sua humanidade em plena degradação. Na volta à cidade, nenhuma transcendência nos é indicada ou sugerida. A cidade continua lá, ao mesmo tempo humana e desumana, sensível e embrutecida, amorosa e violenta, legível e profundamente obscura. A mulher do médico não é heroína, é testemunha do horror e talvez sugira, no longo curso, uma qualidade ancestral do matriarcado, por oposição ao milenar egoísmo do patriarcado.

O velho da venda preta, que no campo de exclusão dá notícias do mundo através de seu muito anti-épico radinho de pilha, acaba ficando com a jovem prostituta, mesmo sendo ele um velho, e, no final, bem visível. O escritor cego encontra um jeito de continuar escrevendo, de continuar narrando, lembrando que o esquecimento, a morte, o poder e a violência andam juntos. A mulher do médico e suas companheiras de infortúnio se banharão, nuas, na sacada diante da cidade, como as mais belas graças, limpas de toda sujeira. O menino sem sua mãe não ficará sozinho. Os que morreram, morreram. Andando pela cidade, lá estarão as praças onde se vendem milagres os mais mirabolantes, nas muitas formas do irracionalismo e da submissão medrosa diante do medo da morte, do desconhecido e da violência social que não se consegue enfrentar. Lá estará, também, a praça onde se fala sim em organização, mas toda ela dizendo respeito a máquinas, a mercadorias, a valores de troca, a abstrações, a coisas desligadas de finalidades emancipadoras.

E, lembremos, lá estará também a igreja com as estátuas vendadas. Não como uma forma de compaixão, para que não vejam o horror se espalhando na cidade dos homens, mas porque não merecem ver, porque estiveram sempre ausentes, porque são apenas uma ilusão, mesmo que necessária, não havendo cidade de Deus para salvar os humanos da barbárie em que foram mergulhados. Ao descobrir que as estátuas também estão cegas, os fiéis fogem, apavorados. Desfaz-se sua mais cara ilusão, seu mais necessário consolo. Resta a cidade desencantada e a vida que é preciso reinventar, na forma de um outro contrato social.

Notas

1. Todos os livros de Saramago citados, inclusive o **Ensaio sobre a cegueira**, foram lançados no Brasil, em São Paulo, pela Editora Companhia das Letras.

2. Antonio Candido. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993. Neste livro, o autor publica o clássico ensaio *Dialética da malandragem*, compara a forma naturalista - em *I Malavoglia*, do italiano Giovanni Verga, em *L'Assomoir*, do francês Emile Zola e também no livro *O cortiço*, do brasileiro Aloísio de Azevedo -, mas também dedica uma parte, *Quatro esperas*, para analisar as narrativas da estranheza, exemplificada pelo poema *À espera dos bárbaros*, de Caváfis, *A muralha da China*, de Kafka, *O deserto dos tártaros*, de Buzatti e, por fim, *O litoral das Sirtes*, de Julien Gracq.

3. Sigmund Freud. *O mal-estar na civilização e O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1996. Quanto a Marx, remete-se à leitura dos Manuscritos

Econômico-Filosóficos, Para a crítica da economia política e aos volumes de O Capital-crítica da economia política. Desnecessário dizer que o sistema burocrático e autoritário implantado na extinta URSS, com suas formas de controle e seus campos destinados a opositores e dissidentes, afora o terror ocupando a vida cotidiana, também faz parte dos horrores totalitários do século XX. A dimensão crítica e negativa do pensamento de Marx em relação ao capitalismo, ainda hoje, é uma outra conversa. A notar, sobretudo, é que o mal-estar crescente nas metrópoles do capitalismo sugere ameaças muito concretas à própria civilização. Pode-se dizer que ambos, Marx e Freud, mesmo que por motivos diferentes, concordariam que uma civilização que condena tantos à exclusão, à miséria, à frustração e ao ressentimento não merece durar. O problema todo, como se imagina a partir do *Ensaio sobre a cegueira*, é que o mal-estar se resolva como desagregação bárbara, não como um projeto racional e crítico de emancipação.

[http://www.geocities.com/ail br/oinominavelexiste.htm](http://www.geocities.com/ail_br/oinominavelexiste.htm)

A educação pela imagem & outras miragens **André Bueno (UFRJ, CNPq)**

No livro VII da *República*, Platão utiliza uma alegoria, o Mito da Caverna, para explicar sua teoria do conhecimento. Mostra como somos prisioneiros do mundo sensível, das imagens, dos simulacros e das sombras do que parece ser a verdade, vivendo na escuridão e na ignorância. Através de uma *dialética ascendente*, indica como é possível sair da escuridão para a luz, da cegueira para o conhecimento, passando do mundo sensível ao inteligível. Processo difícil e doloroso, pois aquele que sai da caverna fica deslumbrado pelo excesso de luz, e não sabe, a princípio, distinguir o que é a realidade, se esta dimensão iluminada ou a conhecida escuridão da caverna, onde os prisioneiros vivem de sombras, de imagens, de simulacros, de opiniões repetidas sem crítica. O segundo movimento descrito por Platão é o de uma *dialética descendente*. Aquele que teve acesso ao mundo inteligível volta e tenta convencer os cegos da caverna de que existe uma outra realidade. O resultado, como se sabe, é desanimador, pois aquele que viu a luz da verdade já não se sente à vontade no mundo das sombras, não consegue convencer os cegos, e torna-se motivo de chacota, correndo o risco de ser morto. Em resumo, o Mito da Caverna ilustra uma teoria do conhecimento baseada nos movimentos de uma dialética ascendente e descendente, difícil e dolorosa, tanto para quem se eleva, quanto para os que ficam presos às sombras e simulacros projetados na parede. Com isso, a dialética platônica é uma forma de libertação e iluminação, separando o verdadeiro do falso, a aparência da essência, as ilusões do mundo sensível, da opinião corrente, e o conhecimento racional, construído e refletido. Como se sabe, a dialética platônica terá uma longa fortuna crítica, e o Mito da Caverna atravessa os séculos como uma alegoria muito sugestiva sobre a condição humana, seus limites e possibilidades de conhecimento.

Sirva como exemplo o último livro de José Saramago, intitulado justamente *A caverna*, parte de uma trilogia que se completa com o *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*. Trilogia que pode ser lida e entendida como uma crítica, muito elaborada, da crise contemporânea da condição humana no capitalismo avançado. Após uma série de romances que fazem uma revisão da História de Portugal, como *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*, Saramago volta-se para problemas mais gerais, que se deslocam dos contextos nacionais e regionais. Assim, o cenário da Trilogia poderia ser qualquer cidade da nossa época, com sua opacidade e estranheza, com a forma impessoal que lhes dá o próprio capitalismo em expansão.

Mas, em que sentido Saramago retoma em seu livro o Mito da Caverna? Certamente que não o faz no sentido idealista, de um conhecimento puro do bem, do bom e do verdadeiro, separado das aparências, imagens, simulacros e, ainda por cima, livre de tudo que forma a doxa, a opinião corrente e irrefletida, na qual os personagens vivem mergulhados. Pode-se dizer que a narrativa de Saramago põe em movimento as vidas e os impasses de pessoas comuns – o oleiro Cipriano Algor, sua filha Marta, seu genro Marçal Gacho, a viúva Isaura – , fazendo-as mover-se entre campo e cidade, artesanato e indústria, trabalho manual e trabalho mecânico, valores de uso – ligados aos objetos de barro – e valores abstratos de troca – ligados ao mundo do grande Centro de Compras, que absorve tudo a seu redor. Nesse Centro de Compras, onde se pode encontrar simulacros de quase tudo, civilizações e florestas, batalhas e eventos históricos de todo tipo, como uma espécie de catálogo vazio, de

enumeração fantástica e sem contexto, é encontrada a própria Caverna de Platão. O desfecho é previsível, dentro da lógica da narrativa : sem qualquer força crítica, isenta de memória ou espessura histórica, incapaz de qualquer dialética, ascendente ou descendente, a Caverna de Platão torna-se apenas também um simulacro, mais uma atração, mercadoria entre mercadorias, a ser vendida no Centro de Compras. No livro de Saramago, pode-se falar, com justiça, de *vida na caverna pós-moderna*, mergulhada o tempo todo em simulacros, em imagens e imagens da mercadoria, a se repetir num presente veloz, vazio e voraz, de onde se ausentaram as vidas e a memória das gerações passadas. E pode-se também entender a atualidade da citação que abre o livro, tirada do Livro VII da *República* : “ *Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós. “*

Dizer *vida na caverna pós-moderna* equivale a dizer *vida nas sociedades urbanas do capitalismo avançado*, apontando para a própria forma da crise da condição humana na época em que estamos vivendo. É sinônimo de uma cegueira muito profunda, pessoal e coletiva, que Saramago aborda no *Ensaio sobre a cegueira*, mostrando como são frágeis os limites que separam civilização e barbárie, a aparente naturalidade da vida cotidiana a se repetir e as bruscas alterações que levam os personagens – os supostos cidadãos – à degradação, à infâmia, à bestialidade. Acometidos por uma *cegueira branca*, de todo alegórica, os personagens são excluídos da cidade, confinados, retornando a um estado quase que de horda primitiva. Voltam à cidade, caminham pelas ruas, passam pelas praças onde se vendem milagres e maravilhas, por fim enxergam de novo. Mas, sabemos no final do livro, cegos estavam e, restituídos à visão, cegos continuaram. Como o leitor há de notar, posições que vão a contrapelo da cultura pós-moderna, que faz o elogio das superfícies, das imagens, dos simulacros, dos fragmentos soltos da vida social, da simples imersão nas aparências cotidianas da vida urbana. E o faz como um valor, algo a ser defendido e enfatizado, em termos de abertura, pluralidade, deriva, intensidade, instalando, com um passe de mágica, o reino da liberdade em pleno reino da necessidade. Mais que isso, pondo de lado o reino da necessidade e as inúmeras resistências do real, tornando a própria necessidade uma virtude. Em resumo, a vida na caverna pós-moderna não como experiência empobrecida e mutilada, desumanização e violência, redução do campo do possível, o mundo do máximo fetiche da mercadoria, das coisas conversando com outras coisas, mas como o campo para inúmeras escolhas, vários estilos de vida a serem consumidos.

A crítica de Saramago, feita pelo ângulo materialista, não supõe que possa existir um mundo de idéias puras para onde deveríamos ascender, nem tampouco imagina uma ascese religiosa, que nos retirasse da miséria do mundo e da morte do corpo, apontando para algum tipo de transcendência. A crítica fica no campo imanente, indicando a necessidade de pensar e criticar, justamente, as formas da vida na caverna pós-moderna. Vale dizer, os simulacros, os ídolos da tribo, a cegueira, o senso comum e a doxa, enfim, tudo que dá a forma do capitalismo e da condição humana em nossa época. O que supõe um outro tipo de dialética, por ora emperrada em seu momento negativo e sem superação do existente à vista. Ou seja, na passagem do século XX para o XXI vivemos o ponto mais baixo de uma longa *dialética da derrota*, em que os mais altos projetos de emancipação humana também entraram em crise, a filosofia não foi realizada na História, o céu não foi tomado de assalto e não se entrou numa etapa superior de civilização. Cujas síntese mais forte poderia ser, apenas para

refrescar a memória, que a democracia sem o socialismo não pode ser democracia, assim como o socialismo sem democracia não pode ser socialismo.

Vale lembrar um outro exemplo de retomada do Mito da Caverna platônico em nossa época. Está no livro em que Fredric Jameson relaciona a cultura pós-moderna e a lógica do capitalismo tardio, o conhecido *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (*Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*). Ou avançado, tanto faz. Aqui também, avulta o mundo do simulacro, das imagens de massa, da cultura da imagem atravessando toda a vida cotidiana, como característica central da pós-modernidade, acompanhada de uma expansão da esfera cultural para toda a vida social. Temos com isso, uma vez mais, a analogia com os cegos e ignorantes da caverna platônica, incapazes de conhecer outra realidade que os fantasmas e sombras projetados nas paredes de sua caverna, onde consomem imagens e mercadorias, como membros de uma pólis apenas virtual, definida pela mão invisível do mercado. Pior que isso, a crer na análise de Jameson, condenados a não ter mesmo acesso a nenhuma realidade, exceto fragmentos, pastiches, representações esvaziadas de força crítica. Sem sequer o sonho de uma outra coisa, de uma outra educação, de algum outro tipo de formação, diferente desse longo discurso da servidão voluntária, da passividade sedutora, do gosto pela imersão sem conflitos nos mitos e mentiras da época.

Como tudo mais que dá forma à crise contemporânea do capitalismo, a cultura pós-moderna não pode ser posta de lado, pois é inseparável daquilo que Guy Debord chamou *sociedade do espetáculo*. Não como crítica dos meios de comunicação, como alguns fazem hoje em dia, mas como a percepção aguda do fetiche da mercadoria em escala mundial, tornando tudo imagem e espetáculo, abolindo os valores de uso e deixando à mostra apenas a superfície vazia do valor de troca. Ou seja, um mundo sem memória, espessura histórica, densidade emocional, conflitos e contradições, apagando de tudo o valor social do trabalho e a educação como trabalho que possa formar o cidadão crítico e seletivo. Na expressão do próprio Debord, *a imagem tornou-se a forma final do fetiche da mercadoria*. Daí o sentido do presente como um lugar vazio e veloz, que apenas se repete, uma vasta coleção de imagens que a tudo absorve e recupera, exibido como espetáculo e mercadoria. Vale dizer, simulacros e superfícies que englobam tudo – economia, política, trabalho, lazer, arte, religião, educação, violência, abolindo a distância que separa o público do privado. Por esse ângulo, a crítica das posições pós-modernas fica mais aguda e exigente, trazendo à tona características que precisam ser pensadas com cuidado, caso se queira tomar distância da doxa que define o sentido de nossa época.

Pensada apenas como crítica dos meios de comunicação, a *sociedade do espetáculo* deixa de ser a forma mais forte do capitalismo avançado, uma expansão da *indústria da cultura*, como a pensaram Adorno e Horkheimer em seu exílio nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra, inseparável de uma administração e colonização da vida pública e privada, no trabalho e no lazer, dissolvendo o indivíduo em aparatos que não podem ser controlados, muitas vezes nem mesmo entendidos. Não se trata, portanto, de discutir se a tecnologia dos meios de massa é boa ou ruim, se o suporte livro vai ser substituído pelo suporte virtual das redes mundiais de computadores, e coisas do tipo, tentando situar os avançados e os retrógrados, os eufóricos e os fóbicos diante das novas tecnologias. Mas de entender os profundos efeitos desse processo expansivo do capitalismo e das tecnologias na vida cotidiana – em relação ao trabalho,

à educação, à saúde, ao lazer, à cultura, à própria organização da vida social e histórica. Como problema de fundo, temos um conflito muito marcante, opondo civilização e barbárie. Querendo com isso dizer que o capitalismo é um sistema cego quanto a valores coletivos e contratos sociais democráticos, podendo muito bem conviver com as formas mais ou menos liberais e com as mais declaradas ditaduras, desde que sua expansão seja garantida. Indo um pouco além, cabe uma crítica do progresso e dos mitos da modernização, das promessas de felicidade que o capitalismo vai criando sem poder cumprir. As formas da cegueira contemporânea, como indicadas nos exemplos que abrem este ensaio, passam todas por essa cegueira sistêmica e estrutural, que não pode ser resolvida com boas intenções, boa vontade, consciências culpadas ou movimentos filantrópicos. Fiquem como exemplo os que se vestem de branco e vão às ruas pedir paz, sem criticar o sistema que não cessa de produzir e reproduzir a violência que ocupa o cotidiano de nossas cidades. Ou pior, dos que se dedicam à filantropia, destinando as sobras da mesa da Casa Grande aos pobres, como se isso pudesse trazê-los para uma vida civilizada e protegida da violência e da exclusão.

Acontece que o capitalismo avançado vai de par com o ponto mais baixo de uma já longa dialética da derrota dos movimentos revolucionários, que saíram do horizonte histórico de maneira marcante. Como se não bastasse, a revanche do capital contra o trabalho também vai levando de roldão os direitos conquistados em décadas de lutas, que deram a forma do Estado do Bem Estar Social como expressão de um capitalismo mais ou menos domado em seus aspectos predatórios e selvagens. Inúmeras análises, consistentes e coerentes, mostram os resultados negativos dessas derrotas conjugadas no mundo do trabalho e da vida cotidiana das cidades. Enfraquecida a esfera dos direitos e das garantias civilizatórias, - ligadas ao trabalho, à segurança, à saúde, à educação, à moradia, à cultura - instala-se uma forma muito aguda de darwinismo social, de luta de todos contra todos, como competição cega que vai passando por eufemismos como os de progresso, modernização e qualidade total nas empresas, tomadas agora como modelo único da vida em sociedade. As linhas de força do processo são conhecidas, mas precisam ser aqui lembradas: empregos instáveis ou temporários; terceirização dos serviços; exigência de qualificações múltiplas e flexíveis para o mesmo nível salarial; diminuição constante da renda dos que trabalham; além de níveis crescentes de desemprego. Na lógica mundial dos mercados, cabe à periferia a mão de obra barata e precária, deixando os centros de poder e administração nos países centrais, acentuando a distância que separa o Norte e o Sul do planeta. De quebra, defende-se uma presença mínima do Estado no mercado e na vida social, o que significa, para países periféricos como o nosso, abdicar de políticas públicas e de um projeto nacional que seja mais que mera inserção subalterna na ordem mundial do capitalismo.

Como nunca tivemos aqui um Estado do Bem Estar Social, apenas uma sociedade colonial escravocrata que transita para uma República elitista e autoritária, fazendo a miséria migrar do campo para a cidade, a violência desse processo é constante. A figura do *horror econômico*, das determinações da economia capitalista ocupando todas as esferas da vida social - expressão cunhada por Viviane Forrester a partir de uma imagem de Rimbaud - resume bem o problema, sua extensão e profundidade. Não é preciso ser muito perspicaz para perceber os efeitos nocivos, para a saúde física e emocional dos trabalhadores, da conjugação aguda de todos esses

fatores negativos, e a pesquisa mais séria e exigente não cansa de mostrar como isso é verdade. Com isso, os sentidos humanos continuam sendo educados para a integração, a aceitação do existente, a luta direta pela sobrevivência na selva das cidades, não para o acesso a formas superiores de civilização e vida em sociedade. Vale lembrar que a introdução acelerada de novas tecnologias, alterando em profundidade o mundo do trabalho, não tem sido de jeito nenhum seguida por uma diminuição no tempo de trabalho e conseqüente aumento do tempo livre para atividades que se pudesse chamar criativas, autônomas e livres de coerção. Não se cumpriu a previsão de Aristóteles, que imaginou o dia em que as rocas fiassem sozinhas, deixando aos humanos tempo e energia para expandir suas capacidades e talentos. Na *sociedade do espetáculo* em escala mundial, o tempo é cada vez mais controlado, diminuindo muito, ou quase abolindo, a distância que separa trabalho e lazer. Nos casos mais avançados, por exemplo das grandes corporações norte-americanas, tudo é planejado no sentido de conseguir do trabalhador uma adesão total, irrestrita, com traços mesmo de culto religioso, aos valores e à “ cultura da empresa “, de fato anulando a distância que separa trabalho e lazer. Em resumo, trabalha-se mais, em empregos instáveis e precários, o valor dos salários diminui, e os direitos diminuem ou são simplesmente abolidos. Com toda a certeza, vale tudo por dinheiro, mas por essas portas a esperança nunca passará.

Quanto à defesa da velocidade e mobilidade trazidas pelas novas tecnologias e sua aplicação ao mundo do trabalho, cabem alguns comentários. Pode-se começar pela idéia de que as cidades, como as conhecemos ao longo da História moderna, deixaram de ter fronteiras físicas, tornando-se apenas espaços virtuais. Isso é verdade para as chamadas *cidades globais*, que concentram uma forte quantidade de capitais, investimentos, tecnologias, serviços comerciais e administrativos, funcionando como pólos articulados no sistema-mundo que é o capitalismo avançado. Também é verdade para a velocidade com que circulam os capitais voláteis e as informações nas redes mundiais de computadores, promovendo uma integração na velocidade da luz. Mas não é verdade quando se pensa o mundo em que vive a maioria dos que trabalham, nas cidades e em suas periferias. Os capitais e a informação viajam na velocidade da luz, mas a imensa maioria dos trabalhadores vivem fixados em suas regiões de origem, movendo-se uma ou outra vez por alguma pressão que os faça migrar ou imigrar. Além disso, os capitais e as informações dos sistemas virtuais não têm mesmo fronteira, integrando-se com facilidade. Mas para os trabalhadores as fronteiras continuam muito rígidas e definidas, quer na divisão do espaço urbano, quer na passagem de um a outro país, sobretudo se isso significar a entrada em países avançados, como os Estados Unidos e a Comunidade Européia. A violência policial se encarrega de mostrar os limites e as fronteiras para os de baixo.

Quanto ao espaço virtual das redes mundiais de computadores – que surgiram dentro de universidades e tinham, no começo, intenções bastante democráticas – cabe precisar melhor seu lugar. Como notou Ignacio Ramonet, está em andamento uma *colonização do ciberespaço*, vale dizer, um projeto das grandes corporações para controlar a rede mundial de computadores. Significa que a ponta de lança da sociedade do espetáculo, do fetiche da mercadoria, passa por esse macro centro de compras virtual, não por uma democrática e pacífica integração dos diferentes povos da terra, todos tendo acesso à informação, podendo ser educados da mesma forma. Para desfazer miragens, nada mais útil que citar dados concretos, que

permitam situar o problema num contexto mais preciso. Com isso, ficamos sabendo que, segundo a própria ONU, apenas 2,4% da população mundial usava a Internet em 1999, ficando de fora uns meros 97% : apenas 0,8% na América Latina e no Caribe, 0,1% na África subsaariana, 0,004% no Sudeste Asiático, sendo que 88% dos que acessam a Internet vivem em países industrializados e têm um bom nível de renda e escolaridade. Seguindo ainda Ramonet, vale lembrar que o número de computadores em uso no mundo é de mais ou menos 200 milhões, para um população de 6 bilhões, fazendo com o que o acesso à Internet se restrinja a apenas 3% da população mundial. Se acrescentarmos que mais da metade dos habitantes da terra nunca usou um telefone, equipamento indispensável para se chegar à Internet, e que o número de analfabetos ou alfabetizados de forma precária é enorme, nas suas línguas locais, para não mencionar o inglês, a língua da Internet, temos um contexto pouco móvel e plural, para dizer o mínimo. Em resumo, a tecnologia de ponta é acessível para minorias de boa renda e escolaridade, educadas em suas línguas locais e no inglês, vivendo em cidades com bom nível industrial e comercial. Vale dizer, em cidades onde algumas áreas podem ser assim classificadas, para não esquecer a marcante convivência de Primeiro e Terceiro Mundo, tanto nas cidades dos países avançados como nas dos países periféricos. Imaginar que uma educação virtual, conduzida por redes de computadores e televisores, possa ser uma panacéia que supere o atraso e a miséria das populações excluídas, é apenas uma miragem, interessada e, para muitos, lucrativa. Situado o problema, não se trata de ser eufórico ou fóbico diante das novas tecnologias, muito menos de negar suas utilidades práticas, que existem, são muitas, e não precisam ser ignoradas.

É traço marcante do pensamento pós-moderno a defesa da diferença e da mistura, de tudo que seja *alteridade e hibridismo*, imaginando um tipo de sujeito que seria sempre plural, mútavel, sem identidade fixa, vivendo as ricas oportunidades de um cotidiano que ofereceria uma variedade de escolhas e estilos de vida. Com pompa e circunstância, afirma-se que não há apenas uma cultura e civilização, mas civilizações e culturas diferentes, como se esse plural acaciano dissesse e resolvesse tudo que na História tem sido problema e pesadelo. Visto assim do alto, temos um cenário ao mesmo tempo liberal e anárquico, quase simpático em suas exigências libertárias abstratas e seu desejo de estar à vontade num mundo feito apenas de híbridos e diferenças. Como se pode notar, um cenário sem traço de mal-estar na civilização capitalista avançada, sem conflito entre sujeito e sociedade, muito menos entre grupos e classes sociais, considerados coisas do passado, restos inúteis de um Iluminismo apenas coercitivo, com suas exigências críticas, suas ilusões de progresso, de sujeito burguês íntegro e unitário, postos numa História articulada e com uma finalidade bem definida. Numa manobra que chega a ser ingênua, tal o seu idealismo, o pensamento pós-moderno coloca-se contra um sentido crítico de História, que articule passado e presente, relacionando a curta e a longa duração, as continuidades e descontinuidades, os grupos e as classes sociais, as regiões e os países, os interesses e os conflitos, em suma, a própria forma complexa e contraditória dos processos históricos e sociais. Tudo é tirado de contexto e tornado apenas linguagem, texto, discurso, imagem, desejo, corpo, deriva e abstrações do tipo. Daí a discutir, com seriedade, o sexo da boneca Barbie, os letrados dos programas de televisão, as telenovelas como equivalentes a Shakespeare, e o circo eletrônico de massa como efetiva retomada do sentido grego e democrático da pólis grega, é só um passo. Que é

dado, com garbo e altivez. Nos ensinando que a televisão reúne a democracia, a educação, o lazer e a formação do cidadão no mundo pós-moderno, como no mundo grego da cidade-Estado, que reunia democracia, drama e didática num mesmo contexto. Imagino que os filósofos gregos se revirem nas tumbas diante dessa *paidéia* pós-moderna.

Não por acaso, critica-se no pensamento pós-moderno as *reduções culturalistas*, o *relativismo* sem peias e uma veia abertamente *populista*. Diante de tal assalto à razão, a tradição que faz a crítica do capitalismo deveria recuar, envergonhada, como um embaraçoso dinossauro, um resíduo arcaico, exibindo seus maus modos em meio aos cristais e bibelôs pós-modernos. Se a História não tem sentido, aparente ou profundo, se os fragmentos da vida social não podem ser relacionados em um sistema crítico, se tudo acontece ao acaso, fora de contextos que se possa pesquisar, e tentar entender, para que perder tempo com a difícil tarefa de pensar uma totalidade chamada capitalismo, como um sistema-mundo, para lembrar aqui Wallerstein ? Para que lembrar que Marx mostrou como o capitalismo tende sempre à expansão, à ruptura de fronteiras e limites, nacionais e regionais, alterando as mais antigas tradições e pondo em contato o que antes permanecia isolado, num processo ao mesmo tempo positivo e negativo, que mistura e combina tempos históricos diferentes, em ritmos também diferentes, numa constelação crítica muito complexa e contraditória ? Bastaria ignorar que esse processo de expansão mundial do capitalismo chegou a uma etapa avançada, na qual estamos vivendo, afetando todos os níveis da vida social e histórica .

Ao exagerar a ênfase nos traços culturais, deixando de lado as análises contextuais dos outros níveis, por exemplo da economia e da política, o pensamento pós-moderno perde de vista que a própria História do capitalismo, nos últimos cinco séculos de expansão, não tem feito outra coisa senão promover movimentos e misturas, rompendo tradições, deslocando populações inteiras, provocando movimentos migratórios e imigratórios, pondo em choque culturas e civilizações que viveram por muito tempo mais ou menos isoladas. A História do capitalismo, como sinônimo de expansão de uma certa Europa para o resto do mundo, inseparável das formas coloniais e imperialistas, destruindo e dominando os “bárbaros” em favor de uma “civilização” superior, no entanto, é apenas uma face da moeda, aquela que se critica e condena, com toda justiça. A outra face é a herança crítica, de valor universal, que resulta dos mesmos séculos em que se foi formando o mundo moderno, agora todo integrado e ocupado. É quase pueril, para não dizer irresponsável, reduzir as lutas pelos direitos fundamentais dos seres humanos – à vida, à liberdade, ao trabalho, à segurança, à educação, à cultura, ao lazer criativo, à livre expressão de crenças e opiniões, o que certamente inclui as diferenças étnicas, sexuais e culturais – levadas a cabo por sucessivas gerações, como algo a ser descartado, por inútil e, digamos assim, *branco-macho-europeu-burguês-centrado-racional-iluminista*.

Essa tradição crítica, atualizada e posta em situação diante da crise do presente, poderia ser muito útil para se pensar alternativas à *miséria do mundo* e a força de um sistema que é violento em sua produção e reprodução, para lembrar aqui Pierre Bourdieu. Miséria cujos números, aproximados, dizem muito sobre a relação entre civilização e barbárie que o capitalismo produz e reproduz na população mundial : mais de 850 milhões são analfabetos ; quase um bilhão carecem de água potável ; 2,4 bilhões não têm saneamento básico ; cerca de 325 milhões de crianças estão fora

das escolas ; 11 milhões de crianças morrem até os cinco anos de idade por causas evitáveis, às vezes a custos baixíssimos ; 1,2 bilhão de pessoas vivem com menos de um dólar por dia e mais de 2 bilhões vivem em níveis próximos da pobreza, somando mais da metade da população mundial. Vale lembrar que são números oficiais e conservadores, exibidos à exaustão nas conferências que reúnem os donos do poder mundial, aos quais seria preciso acrescentar os números do desemprego, do subemprego, da violência urbana e no campo, da exploração do trabalho infantil e da persistência, em pleno mundo das maravilhas pós-modernas, das formas de escravidão que ainda existem no mundo do trabalho. É essa a cegueira central do capitalismo, que poderia realizar a utopia, mas não cessa de excluir a maioria de uma vida civilizada.

Sim, a expansão do capitalismo não cessa de produzir misturas e diferenças, mas não na forma idealista e vazia defendida pelo pensamento pós-moderno, com ares de quem põe em pé o ovo de Colombo. A pesquisa séria e consistente mostra – e valha aqui o exemplo de Immanuel Wallerstein – que as misturas e as diferenças promovidas pelo capitalismo em movimento, na sua escala sempre mundial, acontecem em contextos que podem ser muito bem precisados e especificados. E que levam em conta a economia, a política, a cultura, o racismo e o mundo do trabalho, mostrando que há uma *divisão étnica e sexual na divisão internacional do trabalho*, reservando certas profissões e atividades, com maior ou menor renda e poder de mando, para certos tipos de pessoas. E isso diz respeito à antiga divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre tipos diferentes de qualificação profissional e diferentes acessos ao mundo do trabalho. Ao invés de hipostasiar o traço cultural, como faz o pensamento pós-moderno, pode-se ter um modelo crítico mais forte e articulado, mostrando as *determinações cruzadas e sobrepostas* que definem a divisão internacional do trabalho e suas características regionais e nacionais. Para tanto, a análise precisa combinar várias determinações relevantes, que definem o acesso ao mundo do trabalho, as oportunidades, os níveis de renda, as posições de mando, além dos níveis de escolaridade e vida na divisão social do espaço urbano que o capitalismo promove. Com esse modelo de análise, mais complexo e abrangente, renda, escolaridade, moradia, etnia, sexo, cultura, religião, combinam-se e mostram *posições de classe* bem definidas. E, caso se queira, isso é uma linguagem, um sistema de signos que identificam e localizam os sujeitos na vida social e cotidiana, distinguindo, integrando, excluindo, protegendo, agredindo, através de uma combinação de traços distintivos que passam pela cor, pelo sexo, pela cultura, pela religião, pelas roupas, pelo modo de falar, pela moradia, e por aí afora. Mas, lembremos, não como linguagem, discurso, imagens ou signos abstratos, vazios de referência social e histórica. Uma educação de fato crítica pode muito bem passar por aí, ao invés de se render às miragens ligadas à sociedade do espetáculo.

Um outra característica da crise contemporânea tem muita força, e precisa ser pensada. Diz respeito à aceleração, à velocidade, à *compressão do espaço-tempo*, à supressão da memória e ao esquecimento como formas ativas do conformismo e da aceitação da violência e da injustiça. Essa armadilha da velocidade tem consequências para a saúde física e emocional dos habitantes das cidades, submetidos a pressões muito intensas, que agridem o organismo e o equilíbrio afetivo e emocional. Daí não ser exagero associar um certo conjunto de doenças à maneira como se vive nas sociedades urbanas de massa criadas pelo capitalismo. Aqui também, a qualidade da vida humana está em desacordo muito acentuado com as exigências

postas pelo mundo do trabalho e pelos mitos das novas tecnologias, sempre vendidas como necessárias, inevitáveis, ponto mais avançado de uma noção abstrata e vazia de “ progresso “. Fiquem como exemplo os japoneses que literalmente *morrem* de tanto trabalhar, esgotando todas as suas energias e capacidades numa roda viva que não poderia ser mais cega. Ou os depósitos de mão-de-obra barata, espalhados por países periféricos, montando mercadorias das grandes corporações norte-americanas, onde se tem níveis de exploração e exaustão comparáveis à fase selvagem dos primórdios do capitalismo. Talvez na *novilíngua* usada no 1984, de George Orwell, fosse possível chamar progresso e civilização ao que é apenas violência e barbárie.

Ao fazer da História um lugar vazio e veloz, uma coleção de imagens sem espessura e densidade, a *sociedade do espetáculo* cria uma relação nova, e bastante estranha, entre passado, presente e futuro. Ao invés de uma acumulação crítica, em que se possa aprender com o trabalho das gerações que nos antecederam, formando a partir do presente uma crítica que projete um futuro diferente, que mereça alguma dia o nome de civilização humana emancipada da necessidade e da violência, temos um girar no vazio, uma sucessão de simulacros a se repetir, num presente cansativo e monótono. Que faz lembrar Wim Wenders, mostrando a exaustão das imagens através de televisores o tempo todo ligados, sem mostrar ou comunicar nada. A nos lembrar que o excesso, a repetição e a velocidade dos estímulos também cegam. Como expressão aguda de uma experiência muito empobrecida. Quem não conhece o passado, sabemos bem, está condenado a repetir seus erros. Quem não entende o presente, por sua vez, está condenado à cegueira, sem chance de projetar um futuro que não seja apenas a reprodução do existente. Se é assim, a armadilha da velocidade posta pelo mundo pós-moderno com tanta intensidade nos deixa a todos muito mal parados. Daí não deriva que se possa, num gesto, colocar de lado a crise do presente e a sociedade do espetáculo, pois esse mundo de simulacros é uma *ilusão inevitável*, através da qual é preciso passar. Ir além das aparências, digamos, na formulação mais simples e direta, de acordo com a mais antiga tradição filosófica.

A crer nas posições pós-modernas mais extremadas, fica parecendo que esse mundo de simulacros, cópias de coisa nenhuma, coleção abstrata de fragmentos históricos sem contexto, seria o campo inteiro do real e do possível. Não apenas, vale notar, projeções distorcidas ou invertidas do processo histórico e social, como a crítica da ideologia cansou de mostrar, mas como uma espécie de *alienação da alienação*, *cegueira da cegueira*, da qual seria impossível tomar distância. Por essa via, como pensar um sistema em escala mundial, com muitas determinações, cruzadas e sobrepostas, que relaciona as referências locais e gerais, a mais comum vida de todo dia e os dados complexos de sistemas internacionais de poder, na forma de uma totalidade complexa, contraditória e móvel ? Não seria possível, é claro, pois o pensamento pós-moderno tem no conceito de *totalidade* um de seus alvos prediletos e constantes. Desde logo, identifica-se *totalidade* e *totalitário*, como se todo pensamento crítico, sistemático e articulado, fizesse uma espécie de terrorismo, eliminando os dados pontuais e locais, os particulares sensíveis que, de fato, precisam ser preservados da absorção cega num grande sistema fechado e totalizado, como expressão do falso, não do real. O problema, posto em perspectiva crítica, seria o seguinte : como manter vivos os particulares sensíveis, os dados e qualidades da experiência mais comum, ao mesmo tempo em que não se perdesse de vista o sistema

em escala mundial chamado capitalismo ? Como, portanto, não descolar os fragmentos da vida cotidiana, deixando-os soltos, vazios e abstratos, livres de coerção e violência, dando um passo que esvazia a crítica do próprio capitalismo ? Sabemos que boa parte do pensamento pós-moderno não se dá ao trabalho de elaborar esse caminho, optando pelo idealismo que apenas mergulha na vida fragmentada, à deriva, voltada para as superfícies da experiência urbana. Daí a sensação de irrealidade que deriva desse tipo de posição.

Para evitar equívocos e reduções, cabe precisar o debate. Conforme ensina a boa tradição dialética, a percepção dos fenômenos visíveis e próximos, imediatos, que circulam pela superfície das coisas e ações que ocupam a vida cotidiana, é uma *dimensão necessária e inevitável das formas históricas e sociais criadas pelo capitalismo*. Ou seja, não há como afastar as ilusões dos simulacros de massa do mundo pós-moderno do capitalismo avançado para ter acesso a alguma essência ou verdade que nos aguardaria, intacta, do lado de lá. Vale dizer que os processos de objetivação, alienação e reificação, de opacidade e estranhamento, são dimensões inevitáveis da experiência cotidiana, atravessada e constituída pela ideologia e suas representações, práticas e simbólicas, concretas e imaginárias. Ao criar e recriar o mundo objetivo e desencantado, pragmático e instrumental, impessoal e sem coração, o capitalismo não pode ser transparente. Se fosse diferente, não haveria alienação, nem reificação, nem fetiche da mercadoria, nem valor de troca como força abstrata e dominante, muito menos a forma-mercadoria ocupando o espaço que ocupa. E, como tratamos da sociedade do espetáculo, nem seria preciso enfatizar o peso do imaginário, como uma força que molda as percepções, as opiniões, o comportamento e o sentido do mundo. Imaginário da mercadoria, lembremos, que tem na propaganda sua verdadeira cultura, e que tende ao *homogêneo e linear*, de jeito nenhum ao plural e aberto, convidando ao feliz convívio de diferentes linguagens, culturas, etnias e visões de mundo. O que está à venda, no mundo todo, são cada vez mais *imagens*, e não diretamente *coisas*, feitas e produzidas por quem trabalha. Estão à venda as *marcas* das grandes corporações, inseparáveis de estilos de vida que circulam pela vida social e são incorporados ao mundo da mercadoria.

De fato, a urbanização da humanidade, sinônimo dos séculos de expansão do capitalismo, faz o trânsito do campo para a cidade, das tradições orais e populares para o folclore urbano de massas, desenraizando, absorvendo, integrando e, no limite, destruindo as diferenças muito específicas que existiram ao longo de séculos e milênios, antes que o tempo histórico sofresse a aceleração dada pela Revolução Industrial. Isso pode ser verificado através da comparação entre o número de línguas, de culturas e visões de mundo que havia, digamos, no século XVIII, e as que existem hoje, depois de todo o processo de “modernização”, de “civilização” contra a “barbárie”, de “progresso” versus “atraso” que o capitalismo promoveu ao redor do mundo inteiro. É marcante a redução na variedade do mundo, ao invés de uma feliz expansão de conhecimento e cultura. Pode-se lembrar, a propósito, a imaginação dialética de Walter Benjamin como seu olhar melancólico voltado para os mitos da modernização, do progresso e do tempo linear, percebendo as ruínas e fragmentos deixados à margem pelo cortejo triunfal dos vencedores. Dos que não cessam de vencer, ainda hoje. E vencem ainda mais pela via do esquecimento, uma maneira de matar duas vezes os já vencidos e derrotados nas gerações passadas. Ainda a crer na posição pós-moderna, apenas voltada para o presente vazio, não poderia haver uma

História dos vencidos, apenas simulacros e pastiches de uma experiência para sempre perdida.

Que voltaria, ironia das ironias, apenas como literatura e filmes nostálgicos, incapazes de atingir um mínimo que fosse da realidade passada. Sem traços ou vestígios, a memória da experiência vivida pelas gerações passadas se dissolveria na superfície do espetáculo e nas coleções de simulacros vazios de vida e memória.

Isso posto, é preciso que o pensamento crítico considere o mundo visível, das aparências, os próprios simulacros da sociedade do espetáculo. Mas não para neles se deter, aceitando sua lógica de produção e reprodução, como algo inevitável ou pior, criador de liberdade. Uma vez mais, é preciso criticar a passagem, de todo idealista, que transforma a necessidade em virtude, as carências e restrições em mundo plural e aberto. Mas é para trabalhar uma elaboração de outro tipo, uma imaginação crítica e construtiva, capaz de relacionar esse mundo dos simulacros de massa, da própria sociedade do espetáculo, e os níveis mais elaborados de percepção e conhecimento de nossa época. Um outro tipo de imaginação, pode mesmo ser, que aponte para alguma coisa diferente do que existe e vai se reproduzindo. Não como imagens que matam a própria imaginação, à custa de uma exaustiva e monótona repetição, para lembrar aqui Gaston Bachelard. Que fazer ? Talvez começando por duas frases, simples e diretas : *Sim, eu me lembro. Não, eu não me esqueci.*

Como a Scherazade das *Mil e uma noites*, que precisa continuar criando histórias, noite após noite, para sempre e mais um dia, única vitória contra a morte e o esquecimento. Mais, evitando que o esquecimento se ponha a serviço do poder e a História não seja apenas um pesadelo do qual nunca se possa acordar. Mesmo que seja um pesadelo confortável e refrigerado, que nos cegue não por falta, mas por excesso de luz, de neon, de imagens, de sinais, de estímulos, de uma velocidade que leva a lugar nenhum. É lá que nós plantaremos a semente da nossa esperança : à margem da margem, na terceira margem do rio, nas ilhas flutuantes, solitárias e solidárias, ora se afastando, ora se aproximando dos continentes.

A tradição crítica brasileira

Mais de uma vez, Antonio Candido e Roberto Schwarz notaram como é frágil o sistema cultural de um país como o Brasil, periférico e dependente, formado numa tradição colonial e escravista, entrando sempre de maneira enviesada nas linhas de força do mundo moderno. Fragilidade que não é algo esporádico e ocasional, mas um dado estrutural, muito constante ao longo da nossa formação histórica e social. Daí a dificuldade de se conseguir uma acumulação crítica de conhecimento sobre o Brasil, nas mais diversas áreas. E, mais difícil ainda, que essa acumulação passe para a geração seguinte, tenha consequência e possa ser levada adiante. Acontece que a crise posta pelo capitalismo avançado, na forma de uma velocidade que fragmenta, isola e promove o esquecimento, trabalha ativamente justo contra esse processo de acumulação crítica, que tem seu período mais notável no século XX e certamente passa pelas escolas e universidades públicas. Sem esquecer, é claro, das diversas relações entre trabalhadores, estudantes, intelectuais e religiosos, com suas formas de associação e empenho político, que foram educando e acumulando conhecimento crítico sobre nosso país. Não, frisemos logo, como um nacionalismo estreito, xenófobo e conservador, voltado para a direita e seus mitos patrióticos, ufanistas e autoritários.

Mas sim como um já longo processo de conhecimento da formação nacional de um país, o Brasil, e seu lugar no sistema mundial chamado capitalismo.

País que vai se formando, com suas esperanças e derrotas, sempre projetando um futuro que superasse o atraso e nos colocasse em pé de igualdade com os países mais avançados. Como se sabe, isso foi acontecendo mais como promessa, como encenação grotesca, que uma real superação do atraso, que integrasse os de baixo, os excluídos, numa sociedade justa e democrática. Tem sido bem o contrário, estamos cansados de saber. O país já está formado, o futuro já chegou, em vários sentidos está mesmo passando ao largo, e a prometida modernização do nosso capitalismo deu no que deu, acesso civilizado em pequena escala, violência e barbárie em grande escala. No ponto mais agudo da crise, quando mais nos pode ser útil o conhecimento crítico acumulado pelo trabalho das gerações que nos antecederam, entra em cena, justamente, o pensamento pós-moderno, com seu relativismo populista, com seu gosto pelo espetáculo, pelo simulacro, pelo presente vazio, pela falta de memória e pela ruptura com a História que nos levasse à média e à longa duração. Com isso, o que parece ser avanço, progresso, entrada no Primeiro Mundo, acesso às maravilhas tecnológicas, atualização das idéias e do debate político e acadêmico, na verdade vai se configurando como um formidável passo atrás, um retrocesso em que perdemos muito e quase nada temos a ganhar. Exceto umas ilusões, bem tolas, de passar da carroça de boi para o carro de fórmula um, numa corrida em que os brasileiros fazemos ora o papel do burro, ora o de carroça, numa disputa em que não há nenhum interesse em ser um carro de corrida.

Isso posto, na competição pelas posições no mundo acadêmico, estamos dispensados de ler o que de melhor produziram nossos economistas, historiadores, educadores, sociólogos, geógrafos, cientistas, escritores, poetas, dramaturgos, cineastas, artistas, críticos de cultura, arte e literatura. E, no mesmo passo, convocados a ler aquilo que a *academia globalizada*, regida pelos Estados Unidos, apresenta como última palavra – do pós-moderno, do multicultural, dos estudos culturais, disso e daquilo, tanto faz. Dizem que a nação, em qualquer de seus sentidos, é coisa do passado. Que as fronteiras são apenas construções imaginárias. Que não interessam mais os dados das culturas locais e regionais, como que dispersos numa virtualidade vazia, uma *geografia de lugar nenhum*, como já foi notado. Ao que parece, sem notar que esse é justo o movimento dos mercados, da mercadoria e seu fetiche em escala mundial, promovendo um máximo de diferenças, de opções, de estilos de vida destinados ao *consumidor*, bem diferente do pensamento crítico endereçado ao *cidadão*. Temos então uma variedade de estilos de vida para agradar todos os tipos de consumidores, com muita ênfase nas revoltas juvenis, de ontem e anteontem, hoje absorvidas e tornadas marca e mercadoria. É por essa via que os defensores do pós-moderno enxergam um cotidiano plural e aberto. Chega a ser cômico imaginar alguém nos Estados Unidos, na França, na Alemanha ou na Inglaterra, levando tal afirmação a sério, e com isso deixando de lado seus interesses, tradições, heranças, línguas, culturas, problemas e projetos, em todos os campos da atividade histórica e social. Até o manual de auto ajuda mais banal deveria ensinar que atraso e dependência vão sempre acompanhados de uma notável baixa na auto-estima dos selvagens, mesmo que se vistam e se esmerem em falar como os civilizados, mostrando-se atualizados com a última moda da vida na caverna pós-moderna. Sirva como exemplo a Barra da

Tijuca, no Rio de Janeiro, como simulacro pós-moderno de Miami, com direito a cópia da Estátua da Liberdade e um estilo de vida dos mais detestáveis.

Para o Brasil, país periférico e de modernização tardia e desigual, que combina tempos históricos muito diferentes, o problema tem alcance e relevo, não podendo ser apenas deixado de lado. É preciso pensar, a partir do presente, a formação de uma sociedade colonial portuguesa nos trópicos, a passagem dessa sociedade escravista para uma sociedade urbana de classes, sempre atravessada pelo conflito, pela contradição e pela violência ocupando a vida cotidiana. Formação que entra no século XXI posta numa posição difícil, já que o futuro chegou, a sociedade se modernizou, e as promessas não se cumpriram, ficando no ar o clima de uma *construção interrompida*, de uma *amanhecer muito longo*, de uma *revolução burguesa incompleta*, de uma *transição democrática* que não se realiza, de uma *incapacidade de tornar internos os mecanismos de controle e decisão diante dos avanços do capitalismo*. Ou pior, de um capitalismo mundializado que nos coloca entre *a nação e a barbárie*, entre uma parte avançada da nação que se integra à nova ordem mundial, e o resto, que se desintegra e se desagrega, posto à margem como resultado selvagem do primado da competição econômica sobre qualquer processo civilizatório. Como se nota, uma linha crítica profundamente histórica e especificada, ao contrário do pensamento pós-moderno e seus clichês relativistas, que consideram a História, a justiça, a democracia, a liberdade, e a própria verdade, meros constructos discursivos, simples entidades metafísicas, que nos iludiram durante muito tempo e precisariam ser postos de lado.

Uma breve comparação entre o pensamento pós-moderno, nas suas linhas mais gerais, e uma certa tradição crítica brasileira, formada e compartilhada ao longo do século XX, pode ser útil para situar os problemas postos pelo capitalismo avançado e que vai se apresentando como *sociedade do espetáculo, do simulacro ou da imagem*, a depender da análise. A comparação passa pela educação e pela cultura, pelas diferentes abordagens que se possa ter desses campos sociais e históricos, apontando as miragens que acompanham o desejo de uma simples educação pela imagem, pelo simulacro, pela imersão direta e sem mediações na sociedade urbana de massas fundada no espetáculo da mercadoria. Em resumo, uma certa tendência do pensamento pós-moderno argumenta que o tempo da *alfabetização fonética* já passou, que os meios de massa fornecem informação suficiente para seus receptores, que não é preciso opor espetáculo ao vivo e simulacro, que foram abolidas as diferenças e limites entre os diversos níveis de cultura e, claro, que o contrário disso pertence ao mundo dos críticos ainda modernos, aferrados a alguma “*hermenêutica da profundidade*”. Cujos modelos, apontados por Fredric Jameson, são os seguintes : 1. O dialético, da *essência e aparência* ; 2. O freudiano, do *latente e do manifesto* ; 3. O existencialista, do *autêntico e inautêntico* ; 4. O linguístico, do *significante e significado*.

Não é difícil perceber o alcance dessa linha de pensamento, nem o quanto se opõe à tradição crítica formada e compartilhada no Brasil ao longo do século XX, como uma acumulação nada desprezível de conhecimento sobre o país e, muitas vezes, sobre a América Latina. Pelo ângulo que mais nos interessa – o modelo da dialética histórica e materialista – o prejuízo não poderia ser maior. Pode-se falar em discursos, linguagens, jogos textuais. Pode-se encadear etnia, gênero e classe, mas não se poderia mais situar a classe, a etnia e o gênero sexual na esfera de uma crítica materialista do próprio capitalismo. Afirma-se a total ausência de limites entre os

diversos tipos de cultura, fazendo profissão de fé relativista, passando sem mediações do *elitismo* mais *aristocrático* para o *populismo* mais direto e sem nuance, como se fosse um movimento de emancipação diante de cânones rígidos e fechados. Não por acaso, o pensamento pós-moderno não é muito adepto da ironia e da paródia. Se fosse, perceberia o que significa afirmar que não há diferença ou distância que se possa considerar entre Shakespeare e a telenovela, Saramago e Paulo Coelho, Fellini e os videoclipes da MTV, Pixinguinha e a parada de sucessos, Clarice Lispector e Janete Clair, a tradição oral da cultura popular e os programas de auditório na televisão, a música clássica e o muzzak que se ouve no dentista, no elevador ou numa loja qualquer. Perceberia como isso se encaixa, à perfeição, na fragmentação e no consumo de “estilos de vida”, estanques, que o capitalismo avançado vende como pluralidade e diferença. De fato, uma análise cuidadosa mostraria que as relações entre as tradições da cultura popular, da cultura letrada e da cultura urbana de massas precisam ser muito bem situadas, evitando-se com isso os riscos de correr numa pista falsa, passando sem mediações do elitismo ao populismo, e vice-versa.

Para isso, não basta o mero mergulho no senso comum da caverna pós-moderna, a aceitação sem crítica da doxa que atravessa a vida cotidiana, deixando para a sociedade do espetáculo a tarefa de educar os cidadãos. Os modelos oferecidos à maioria pela sociedade do espetáculo, todos os dias, são bem claros: consumo, competição, sucesso, misticismo, violência e vulgaridade. Vale lembrar que essa é, muitas vezes, a única realidade “cultural” para seus espectadores. Cabe então a pergunta: como abolir as diferenças entre os níveis de cultura e defender um mundo aberto e plural, quando a maioria das pessoas não teve, não tem, e talvez nunca tenha, acesso aos vários tipos de cultura, com suas diferentes exigências e formas de perceber o mundo e a condição humana? Lembro aqui Georges Snyders, defendendo a alegria na escola e *a obra-prima como um direito de todos*, uma forma democrática de distribuir o melhor que a humanidade pode produzir. Direito que é inseparável de uma formação escolar seletiva e crítica, feita ao longo dos anos, que toma distância do senso comum e vai educando os sentidos dos alunos. Pois os sentidos humanos são históricos, formados ao longo da história, e podem ser educados para perceber e entender muito mais que apenas sombras e fantasmas projetados nas paredes de uma caverna. E podem ser educados para algo muito mais sutil e elaborado que os choques, os excessos de luz, de sinais, de estímulos e de velocidade, a própria cegueira da sociedade do espetáculo.

Relativista, o pensamento pós-moderno vê elitismo em toda distinção crítica, que separe e qualifique as diferentes formas da cultura e da arte. Sem mediações, como já indicamos acima, cai direto no populismo. Quando se pode perceber que se trata de um falso problema, uma oposição que confunde e não esclarece os problemas e passagens que esse campo coloca. Livre de coerções críticas, sem ninguém para ditar normas, definir padrões e estabelecer cânones, uma abstração vazia, chamada sujeito pós-moderno, teria a sua disposição todas as formas de arte e de cultura, podendo escolher em completa liberdade. Claro que essa posição é sempre defendida por pessoas que tiveram uma boa educação, acesso às universidades e centros de estudos, às bibliotecas, à cultura erudita e ao conhecimento seletivo. Para os milhões de excluídos desse mesmo mundo, sobrevivendo nos limites da cultura urbana de massas, restaria então renunciar a alguma coisa que desconhecem, à qual nunca tiveram acesso, e que nunca lhes pode dar a formação necessária para pensar

esses e outros problemas. Num passe de mágica, o excluído passa da necessidade à liberdade, sem nunca ter saído da cegueira do senso comum na caverna pós-moderna. E pode confiar sua educação, e a de seus filhos, e a de seus netos, para os programas de auditório, as paradas de sucessos, as telenovelas, as revistas de fofocas, os livros de auto ajuda, o cinema comercial e outros produtos culturais e artísticos do mesmo tipo. Quando o problema é bem outro : *o oposto de uma tradição elitista e aristocrática não é o populismo autoritário da sociedade de massas*. Não se trata de trocar algum cânone fechado por um relativismo em que o vale tudo impede distinguir, selecionar e criticar, dando elementos para que os de baixo possam ser formados e educados de maneira democrática. Temos com isso que não é preciso ficar distinguindo, o tempo todo, o alto, o médio e o baixo na arte e na cultura. Nem mesmo precisamos escolher entre o apocalipse e a integração à sociedade do espetáculo. Seria bem mais útil *pensar as passagens e os problemas que relacionam os diferentes tipos de cultura, vale dizer, as tradições populares, letradas e urbanas de massa, com suas variações e misturas*. Como não se trata de opor elitismo e populismo, melhor mostrar como são formadas e se relacionam as formas culturais e artísticas. Grosso modo, *criar as condições para mostrar o que há de bom e de ruim na literatura, na canção popular, no teatro, no cinema, na pintura, na escultura, no artesanato, no cordel, na música dita clássica, na arquitetura, nas artes gráficas, no desenho de humor, nos gibis, e por aí afora*.

O que se vai notar, desde logo, é que não existem níveis estanques e separados de arte e de cultura, mas sim trânsitos e passagens, mais ou menos ricos, a depender de cada caso. Impossível não perceber como as tradições populares e as tradições letradas e eruditas dialogam ao longo dos séculos, absorvendo elementos umas das outras, incorporando temas e percepções, mostrando como de fato não há fronteiras rígidas entre esses campos. Impossível não perceber, também, como as artes ligadas à reprodução técnica, como a fotografia, o cinema e a canção, dialogam com as mesmas tradições populares e eruditas, com resultados que variam, conforme o caso. Podendo ir da simples diluição mercantil – Mondrian vendendo cigarros, por exemplo - , a formas mais elaboradas e ricas em sentido.

Por certo que a imagem faz parte desse tipo de educação, mas não como simulacro de massa, inseparável do mundo da mercadoria. Educar a visão para a pintura, a escultura, a arquitetura e a arte contemporânea é bem diferente, convenhamos, da simples absorção da propaganda. Também é certo que não se defende um mundo puro de formas culturais e artísticas, separado dos interesses materiais, dos financiamentos, dos patrocínios, das verbas, pois tal mundo nunca existiu, já que a produção, a circulação e a recepção da arte e da cultura sempre se dão em contextos históricos e sociais atravessados por interesses e divisões sociais. Mas, enfim, é mais certo ainda que a educação democrática, a esfera pública, a saída do senso comum, a superação dos dogmas do mercado e do fetiche da mercadoria, da arte e da cultura apenas como mercadoria e valor de troca, dependem ainda de um trabalho crítico e seletivo, formativo e elaborado. Nem herdeiros do elitismo aristocrático, nem adeptos do populismo pós-moderno, ficamos com o campo aberto para pensar com cuidado e atenção a literatura, a fotografia, o cinema, o teatro, a pintura, a canção, o cordel, o carnaval, a escultura, a arquitetura, o artesanato, as artes gráficas, o desenho de humor, os gibis, e por aí afora.

Daí não segue uma posição hostil à tecnologia, pois muito se pode aprender e fruir através da reprodução técnica. Não se trata, portanto, de fazer a defesa de uma espécie de esfera pública burguesa do século XIX, em que tudo devesse passar apenas pelo livro, pelo concerto, pelo museu e pelo espetáculo ao vivo. A reprodução técnica pode servir muito bem a uma educação crítica, dando acesso a formas culturais e estéticas antes restritas ao circuito fechado da elite. Isso vale para o livro, o filme, a fotografia, assim como para a música clássica e as gravações em disco, que permitem às gerações seguintes ouvirem e participarem de uma arte que, de outra forma, seria devorada pelo tempo e esquecida, na melhor das hipóteses lembrada pela via indireta dos comentários e registros escritos. São exemplos que vão na contracorrente dos simulacros de massa mais violentos e vulgares, atualizando o debate, sem defender uma impossível e indesejável volta a algum passado ideal que, de resto, nunca de fato existiu. Exceto, é claro, para minorias muito restritas e cultivadas. O que não se pode esquecer é que uma tal possibilidade depende de um projeto de poder que também vai na contracorrente da crise que vivemos no capitalismo avançado, indicando uma visão do espaço público, da democracia, da educação, da riqueza social, bem diferente dos simulacros de massa que formam a sociedade do espetáculo. Mais que isso, defesa seletiva do acesso à arte e à cultura que não deve ser associada ao mofo das posições elitistas, mas sim ao prazer, ao conhecimento e à percepção prazerosos, traços felizes, pontos de luz para além da vida na caverna pós-moderna. Nem se entenda que os árbitros do gosto seriam os filhos das classes médias urbanas e letradas, repetindo um erro dos mais primários e conhecidos, que é o de generalizar suas posições, como se fossem as de todo mundo. Na encruzilhada histórica recessiva e violenta em que estamos postos, não é possível dizer como seria uma outra forma de viver em sociedade, já que a crise nos afeta a todos, em maior ou menor escala. Sem ilusões, é possível que a crise se arraste ao longo de muitos anos, sem que a cegueira que é típica do capitalismo saia de cena. Seja como for, a tarefa do pensamento crítico continua sendo denunciar as formas históricas violentas, que excluem a maioria e empobrecem a experiência, mutilam a vida, sem aderir aos consolos bem regressivos que são vendidos em massa. Em plena crise, o trabalho dos que deram forma a uma tradição crítica brasileira, pensando nosso lugar no mundo a partir de uma perspectiva realmente aberta e internacionalista, não pode ser deixado de lado como anacronismo, mas sim percebido como um poderoso ponto de apoio para tomar pé no presente e enxergar um pouco mais adiante. Ao contrário da *paidéia pós-moderna*, que confia na mão invisível do mercado para educar os cidadãos e organizar a vida.

Referências bibliográficas

1. Platão. A república. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
2. José Saramago. A caverna. São Paulo, Cia das Letras, 2000.
3. José Saramago. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
4. José Saramago. Todos os nomes. 1997.
5. José Saramago. Memorial do convento. Lisboa, Editorial Caminho, 1982.
6. José Saramago. O ano da morte de Ricardo Reis. Lisboa, Editorial Caminho, 1984.
7. José Saramago. História do cerco de Lisboa. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

8. Fredric Jameson. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. Durham, Duke University Press, 1991.
9. Fredric Jameson. Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo, Editora Ática, trad. Maria Elisa Cevasco e Iná Camargo Costa, 1996
10. Guy Debord. La société du spectacle. Paris, Gallimard, 1992 .
11. Guy Debord. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
12. Guy Debord. Commentaires sur la société du spectacle. Paris, Gallimard, 1996.
13. Anselm Jappe. Guy Debord. Petrópolis, Vozes, 1999.
14. Theodor Adorno e Max Horkheimer. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.
15. Theodor Adorno e Max Horkheimer. La dialectique de la raison. Paris, Gallimard, 1974
16. Márcio Pochmann. O emprego na globalização – a nova divisão internacional do trabalho e os caminhos que o Brasil escolheu. São Paulo, Boitempo Editorial, 2001.
17. Viviane Forrester. O horror econômico. São Paulo, Editora Unesp, 1997
18. François Chesnais. A mundialização do capital. São Paulo, Xamã, 1996.
19. Paul Hirst e Grahame Thompson. Globalização em questão. Petrópolis, Vozes, Coleção Zero à Esquerda, 1998.
20. Robert Castel. As metamorfoses da questão social. Petrópolis, Vozes, Coleção Zero à Esquerda, 1999.
21. Alex Fiuza de Mello. Capitalismo e mundialização em Marx. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
22. Ignacio Ramonet. A colonização do ciberespaço. Le monde diplomatique, edição brasileira, Editora Unesp, no 3, janeiro de 2002.
23. Immanuel Wallerstein. Historical capitalism. London, Verso, 1983.
24. Immanuel Wallerstein. Capitalismo histórico e civilização capitalista. Rio de Janeiro, Contraponto, 2001.
25. Walter Benjamin. Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1985.
26. Martin Jay. L' imagination dialectique – L'école de Francfort, 1923-1950. Paris, Editions Payot, 1977.
27. Antonio Candido. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Editora Ática, 1987.
28. Roberto Schwarz. Que horas são ? São Paulo, Cia das Letras, 1987
29. Roberto Schwarz. Sequências brasileiras. São Paulo, Cia das Letras, 1999.
30. Ruy Mauro Marini. Dialética da dependência. Petrópolis, Vozes, 2000.
31. Celso Furtado. O longo amanhecer – reflexões sobre a formação do Brasil. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.
32. Celso Furtado. A construção interrompida. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
33. Celso Furtado. A nova dependência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
34. Plínio de Arruda Sampaio Jr. Entre a nação e a barbárie – os dilemas do capitalismo dependente. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.
35. Georges Snyders. Alunos felizes – reflexões sobre a alegria na escola a partir de textos literários. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

Fábula assustadora

Marcelo Coelho

Livro: Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago
Companhia das Letras, 1996, 310 páginas.

Costuma-se criticar a esquerda - e com certa dose de razão - por seu otimismo. Tanto no que diz respeito à natureza humana como no que manifestava de confiança numa vitória final do socialismo e da justiça. Hoje em dia se pode dizer que ninguém na esquerda era tão ingênuo assim, e que a filosofia da história baseada no marxismo é muito mais complexa, admite muito mais versões do que faz crer essa caricatural acusação. Mas, no fundo, estava latente a crença de que a história jogava (joga) a nosso favor, de que mesmo a violência, a guerra, a dureza da militância serviriam para um belo fim.

O escritor português José Saramago é conhecido por suas posições de esquerda, e não se esquiva sequer de algumas acusações de excessiva ortodoxia. Mas seus livros nada têm de otimista. A História é o palco de atrocidades sem fim; todas as ilusões, todas as religiões, parecem servir de pretexto apenas para o exercício continuado da brutalidade humana. In nomine Dei, peça de teatro sua, publicada há poucos anos pela Companhia das Letras, mostra as lutas religiosas na Alemanha do século XVI; não se vê, na carnificina ali narrada, um lado reacionário e um lado progressista: a barbárie está em todos, a cegueira, o fanatismo, a gratuidade comanda os massacres.

Ensaio sobre a Cegueira é seu mais recente romance. Trata-se de uma fábula assustadora. O leitor não tem como não ficar impressionado com os horrores do enredo. Mas também sai da leitura desconfiado de que Saramago estava querendo impressioná-lo demais. A intenção do autor, sua insistência no hediondo e no escatológico, são visíveis demais nessa história sobre a cegueira.

Num dia qualquer, numa cidade qualquer, um homem começa a gritar de dentro do carro: "Estou cego". De repente, sem aviso, só vê uma névoa branca. É o primeiro cego. Levam-no ao médico. Este o examina, não tem explicação para o fenômeno. Logo depois, fica cego também. O mal branco se alastra pela população. O governo toma providências. Confinam os cegos num hospício desativado. Soldados depositam diariamente, na entrada do hospício, caixas com alimento; com medo do contágio, não se aproximam deles; e fuzilam os que se arriscam a sair da quarentena.

A primeira metade do romance conta o inferno vivido pelos cegos confinados. Dejetos se espalham pelo chão. Um menino grita pela mãe; ninguém sabe se, no pavilhão ao lado, a mãe não se desespera à procura do filho. A população aumenta a cada dia. Forma-se uma quadrilha de cegos, que com paus e barras de ferro obtém o controle dos alimentos, dos objetos de valor, das mulheres. Estupros, assassinatos, fedores, fome, cegos contra cegos. Uma mulher, entretanto, não perdera a visão. Fingira-se de cega para acompanhar o marido na quarentena. Cabe-lhe o papel de preservar um mínimo de organização e de valores humanos em meio à cegueira total.

Não conto mais o que acontece no livro, mesmo porque o autor parece mais interessado em insistir nessa idéia inicial do que em imaginar circunstâncias e desdobramentos do enredo. Procedo por acumulação; seu interesse é mais o de esmagar o leitor com fatos horríveis do que o de explorar narrativamente o ponto de partida.

O romance todo se ressentido do peso alegórico com que foi carregado. Estamos diante de uma alegoria excessivamente fácil: cegueira/barbárie/condição humana. Não é preciso muita inteligência para dizer: ah, sim, os cegos de que trata Saramago somos nós mesmos; num mundo brutalizado e injusto, é grande a responsabilidade dos que têm olhos quando os outros os perderam. O que, diga-se de passagem, dá ao leitor uma posição reconfortante, a de compartilhar com o autor essa suposta lucidez crítica. Se bem que se possa chamar de cegueira o que cada um bem entender.

O romance é repetitivo, tem sempre de voltar à equação alegórica estabelecida desde as primeiras páginas. O autor percebe, sem dúvida, esse risco. Para que a alegoria não parecesse ingênua demais, e para que o tom do romance continuasse fantástico, inquietante a despeito do naturalismo das situações descritas, Saramago recorre ao humor negro, à ironia de um narrador meio desentendido, que acredita e ao mesmo tempo não acredita no que conta.

Mas o artifício conduz a resultados muito infelizes. Quanto mais esperto pretende ser, mais tolo parece. O leitor encontra com incômoda freqüência gracinhas deste tipo: "embora sabendo que são raríssimas as educações perfeitas e que mesmo os mais discretos recatos têm os seus pontos débeis, há que reconhecer que os primeiros cegos trazidos a esta quarentena foram capazes, com maior ou menor consciência, de levar com dignidade a cruz da natureza eminentemente escatológica do ser humano. Mas agora (...) nenhuma imaginação, por muito fértil que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai". Ou então: "é dos livros, mas muito mais da experiência vivida, que quem madruga por gosto ou quem por necessidade teve de madrugar, tolera mal que outros, na sua presença, continuem a dormir à perna solta, e com dobrada razão no caso de que estamos falando, porque há uma grande diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos". Estas observações de cunho psicológico, pela sua finura aparentemente sem cabimento perante a dimensão extraordinária do cataclismo que o relato se vem esforçando por descrever, servem unicamente para explicar por que estavam acordados tão cedo os cegos todos..." Sem contar com diversos questionamentos, falsamente sérios, de provérbios e expressões idiomáticas, como "o pior cego é aquele que não quer ver", ou "em terra de cego quem tem olho é rei" etc.

É como se esse rebuscamento humorístico fosse a defesa do próprio autor perante a gravidade de seu material. Mas o autor não quer disfarçar a violência do que conta; e assim precisa evidenciar a ironia de um modo pesado e intencional, tão pesado e intencional quanto o tom que adota quando se dedica seriamente a seu esforço alegórico.

Duplo desconforto, portanto, e duplo desajuste num romance escrito com mais raiva do que imaginação, e com uma intenção de sutileza na qual nem mesmo Saramago parece acreditar. Efeito, talvez, de quem sente agudamente o horror de um mundo que se desumaniza; desconfiando mais do que nunca das possibilidades de que esse processo se reverta, o autor como que desiste de apostar em algo além da denúncia brutal; o grande artista de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* parece ter acreditado demais na própria parábola, e no método que utilizou para disfarçar essa crença. Seu último romance é como um grito de desespero; só que Saramago acha importante gritar o mais alto que possa, por saber que está diante de um público de surdos; e ao mesmo tempo não quer parecer desesperado demais, usando da ironia

para reafirmar sua confiança de que ninguém é tão surdo a ponto de não perceber sua sutileza quando a usa, com a voz em falsete. Nessa confiança, há otimismo. Mas a sutileza em falsete é mais brutal do que sutil, porque o pessimismo a governa.

Claro que não estou defendendo o velho otimismo da esquerda como solução para problemas de ordem estética. Mas acho apenas que um bom escritor só pode escrever baseado num otimismo essencial: o de que não precisa esganiçar-se para ser entendido. Uma alegoria em falsete, como a de Ensaio sobre a Cegueira, não aponta para nada no horizonte literário.

*Marcelo Coelho é articulista da Folha de S. Paulo. Em 30/10/1996

<http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=2226>

No dia 20/12/2006, às 11h31

O GLOBO, 27 de novembro de 2004.

Affonso Romano de Sant'anna

A cegueira e o saber (2)

Do “Ensaio sobre a cegueira”, romance de José Saramago, o leitor tem memória recente. Ele narra que num dia qualquer um cidadão diante do sinal de trânsito fica desesperadamente cego. E começa, então, uma epidemia de cegueira narrada longamente. Ao final do livro e do mergulho na escuridão os personagens começam a emergir de novo para a visão recuperada. É uma parábola de fundo ético, sobre os nossos tempos, com laivos de esperança, como o próprio romancista assinalou em algumas entrevistas. Na última página, usando aquela estranha pontuação o texto indaga: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”.

Na mitologia e na literatura há vários textos sobre o intrigante tópico da cegueira e do (não) saber. Ainda agora recebo “Manual de instruções para cegos” (7Letras/Funalfa), de Marcus Vinícius, um bem-elaborado livro de poemas que atravessa essa questão. E a contadora de histórias Christina Zembra me lembra o recente “Vozes do deserto” (Record), de Nélide Piñon, em que a escrava Jasmine vai ao mercado de Bagdá ouvir histórias do derviche cego, que, à maneira daquele herói mongol Tavaar, ao ficar cego, pediu a Alá que lhe desse algum dom que o fizesse sobreviver.

No entanto, um dos mais fortes e intrigantes textos sobre o tema que estamos abordando é o conto de H.G. Wells, escrito em 1899, “Em terra de cego”, que pode ser encontrado em “Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Italo Calvino” (Cia das Letras). Curiosamente, lembro-me de um jantar aqui no Rio em que, indagado por Marina Colasanti, Saramago revelou que não conhecia o texto de Wells. Todavia, um estudo comparativo entre ambos seria enriquecedor.

H.G. Wells (1866-1946) conta que, nos Andes, na região do Peru, havia uma Terra de Cegos. Como em outras narrativas, a exemplo do mito mongol e o “Édipo” de Sófocles, aos quais já me referi, a cegueira sobreveio como uma peste, como punição para os “pecados da comunidade”. Surgindo aos poucos, a cegueira foi se manifestando nos habitantes daquela região até que, ao cabo de 14 gerações, estavam todos sem visão e não tinham mais sequer memória que um dia algum antepassado pudesse ter visto alguma coisa. Porém, adestrados para sobreviverem, acabaram por se movimentar normalmente nas montanhas, cultivavam seus alimentos e se reproduziam. Como em muitos mitos, no entanto, um dia surge um forasteiro. Ah! O forasteiro, esse que vem de fora, vendo o que a comunidade já não mais vê? Pois esse forasteiro literalmente despencou ali na Terra de Cegos ao cair de uns trezentos metros numa encosta gelada. Recuperando-se do acidente, estava pasmo, admirando a espetacular natureza e o milagre de sua sobrevivência, quando percebeu estranhas pessoas que, aos poucos, descobriu, eram cegas. Vem-lhe à mente a expressão: “Em terra de cego quem tem um olho é rei”. E o que se desenrola a seguir é, em parte, para provar (ou não) os limites dessa assertiva.

O forasteiro é levado ao ancião da tribo. Estabelece-se o confronto cultural-biológico. Eles não entendiam o que ele queria dizer quando usava a estranha palavra “ver”. Decididamente possuía uma anomalia — a visão — que tinha que ser curada.

Estranhavam que ao guiá-lo pelos caminhos ele afirmasse que não se preocupassem porque podia ver com os próprios olhos. “— Não existe a palavra ‘ver’ — disse o cego. — Pare com essa loucura e siga o som de meus pés”. Mas o forasteiro retruca ao cego: “Nunca lhe disseram que em terra de cego quem tem um olho é rei?”. E o outro responde: “— O que é cego?”

Faltava-lhes a visão e a palavra correspondente. Mas, espantosamente, os cegos tinham lá sua sabedoria, sua filosofia, sua religião. E o fato é que o estranho, o “outsider”, tentou se adaptar, esforçou-se por “ver” junto com os cegos, alongando os sentidos para que um compensasse e ampliasse o outro. Diante das dificuldades de adaptação à cegueira, dizia “Há coisas em mim que vocês não entendem” e passava a descrever a beleza do mundo que conhecia, porém os cegos negavam aquilo tudo. Há até uma cena de ameaça de luta usando pás entre aquele que vê e os que não sabem que não vêem. A partir daí, o estrangeiro “começou a perceber que não se pode nem lutar com ânimo contra criaturas que estão numa situação mental diferente da sua”.

Há uma primeira tentativa de fuga, de abandono daquela situação. Mas o herói volta para dar a si e aos cegos nova chance. Decide tornar-se um deles. Aceitar a cegueira para sobreviver. Começa a namorar uma bela índia. Mas os nativos se preocupam que ele vá, com sua visão, corromper a raça. Dizem-lhe que tem que ser operado. E o ancião lhe afiança que a cirurgia é “bem fácil” e pode extrair-lhe “esses corpos irritantes” — os olhos.

Na véspera de abrir mão de sua visão, foi ao local de sacrifício para despedir-se da pradaria, dos narcisos brancos, “mas enquanto andava ergueu os olhos e viu a manhã, manhã como um anjo em armadura dourada, descendo pelos picos. Pareceu-lhe que, diante desse esplendor, ele, e esse mundo cego no vale, e seu amor, e tudo, não eram mais do que um poço de pecado (?) Viu sua beleza infinita, e sua imaginação cresceu a partir do gelo e da neve para as coisas lá longe, às quais iria renunciar para sempre”. E depois de descrever a riqueza do mundo fora da Terra dos Cegos, o texto descreve o estado de graça do personagem: “ficou bastante quieto por ali, sorrindo como se estivesse satisfeito simplesmente por ter fugido do vale dos cegos, no qual tinha pensado ser rei. O brilho do pôr-do-sol passou, a noite chegou, e ele ainda estava quieto, deitado, em paz e contente sob as estrelas frias e claras”.

Folha de S.Paulo - José Saramago: Ensaio sobre a Cegueira - 30/12/2007

quarta-feira, 9 de janeiro de 2008

17:24

São Paulo, domingo, 30 de dezembro de 2007

José Saramago

Ensaio sobre a Cegueira

COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

Apesar de a obra "Ensaio sobre a Cegueira" não ser um texto fácil de ler, o empresário que chegar até a última página será bem recompensado. O livro, escrito pelo português José Saramago e publicado em 1995, traz boas lições sobre liderança.

Saber conduzir as pessoas é característica das mais fundamentais para sobreviver na cidade em que se passa a história.

Parte da população contrai repentinamente uma cegueira misteriosa e então fica de quarentena forçada em um hospício.

Os soldados de prontidão do lado de fora vão garantir que eles não saiam e, assim, contaminem os outros cidadãos.

Quanto mais tempo se passa no hospício, mais a situação se complica. A alimentação, a higiene e a moral vão, pouco a pouco, tornando-se motivo para discussões e conflitos. Já que o Estado falha em cuidar desses indivíduos, eles têm de aprender a se virar sozinhos.

É nesse contexto que alguns dos infectados, que não têm nome, reúnem-se em torno da figura da esposa do médico. Ela desempenha o papel de líder.

Sua liderança é acidental e se deve principalmente ao fato de que ela é a única pessoa que não está cega -implicitamente, uma sugestão de que o líder deve ter habilidades especiais.

Como grupo, as pessoas no hospício conseguem sobreviver dividindo tarefas, solucionando crises e, se preciso, enfrentando grupos concorrentes. Mas a sobrevivência se torna mais difícil quando eles conseguem deixar o hospício e, chegando ao "mundo exterior", descobrem que todos na cidade estão cegos. As ruas estão repletas de cadáveres e de lixo, e a ordem social, destruída.

A obra de Saramago fala, principalmente, sobre valores de humanidade e como mantê-los em situações adversas.

Mas também é possível aprender, pela leitura, a importância de ter um bom planejamento e ser um líder competente, com o grupo unido.

Ensaio sobre a Cegueira

JOSÉ SARAMAGO

Editora: Companhia das Letras

Quanto: R\$ 42,50 (312 págs.)

Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução do conteúdo desta página em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização escrita da [Folhapress](#).

Inserido de <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/negocios/cn3012200702.htm>>

Folha de S.Paulo - Por que ler? - 30/12/2007

quarta-feira, 9 de janeiro de 2008

17:25

São Paulo, domingo, 30 de dezembro de 2007

Por que ler?

A desorganização dos personagens dessa história era tamanha que sua sobrevivência somente se deu por meio de um líder _ainda que tenha sido uma liderança acidental.

Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução do conteúdo desta página em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização escrita da Folhapress.

Inserido de <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/negocios/cn3012200703.htm>>

ANEXO III - Entrevistas

Estudantes

Foram distribuídos 100 questionários e, destes, 26 foram devolvidos com todas as respostas ou parcialmente respondidos.

Nenhum tipo de identificação foi solicitada, além do nome e universidade. Para a pesquisa, preferimos não indicar nominalmente os graduandos, pois os critérios sociolinguísticos não estão contemplados. Dessa forma, não nos ativemos a distinções referentes à idade, sexo, atividade profissional, raça, etc. E, também devido à grande quantidade de material escrito, não nos foi possível incluir todas as entrevistas nestes anexos. A título de exemplificação, transcrevemos um dos questionários e as respostas fornecidas pelo estudante.

Entrevista concedida por estudante

Trecho 1 - Este é o início do romance e é quando ocorre o primeiro caso de cegueira. Um motorista cega enquanto está parado no sinal. Leia o trecho e descreva o que você interpreta sobre a cegueira.

R: Partindo apenas do relato deste trecho, o que se pode imaginar é que algum mal físico acometeu o homem. Algum problema que, de repente, lhe tirou a visão. O momento em que isto acontece é emblemático. Uma pessoa que perde a visão enquanto guia seu próprio carro, está numa daquelas situações em que mais precisa que seus olhos funcionem. Não há a possibilidade de uma solução que dependa apenas da própria pessoa que, neste momento, passa de auto-suficiente para dependente. Sem o auxílio de terceiros, este homem não irá a lugar algum nem conseguirá retirar seu veículo do local.

Trecho 2 - O que você interpreta da postura do ministro ao escolher o manicômio como o local destinado, inicialmente, a quarenta cegos.

Trecho 2 - A cegueira é chamada de mal-branco. O que você acha que esse nome pode significar? Como você explicaria o nome “mal branco” para a doença?

R: A escolha pelo manicômio, além do fator prático exposto no trecho, pode significar que a onda inexplicável de cegueira tem fundo psicológico. Ou que as autoridades simplesmente acham tudo uma grande loucura. De qualquer forma, o desconhecimento do que está acontecendo torna a escolha do manicômio uma maneira de isolar algo de que se tem medo, num ambiente reservado ao desconhecido que é o funcionamento da mente humana.

O termo mal-branco parece discordar do que é inerente à cegueira, a visão totalmente enegrecida dos que não vêem. Ao mesmo tempo, pode ter seu significado na falta de motivo, na lacuna que ainda precisa ser preenchida quando forem descobertas as causas do problema.

Trecho 3 - O que você diria a respeito do narrador, levando em conta o modo, as palavras, o que ele relata nesta cena?

R: O narrador relata os fatos neste trecho de forma a transmitir os sentimentos das mulheres. As palavras utilizadas não dão espaço para uma sensação erótica, apenas refletem o sofrimento e a humilhação pelos quais tiveram que passar essas mulheres. O intuito parece ser provocar a repulsa no leitor através da “soberba” dos homens e da concepção de que estes têm o direito de aplacar seus instintos animais subjugando as mulheres.

Trecho 4 - Neste segmento, o narrador descreve o incêndio que toma conta do manicômio. Como você interpreta esse incêndio? O que ele poderia significar para o desenrolar da narrativa?

R: O incêndio, como no caso do primeiro cego que perdeu a vista ao volante, é mais um dos momentos em que a visão é fator determinante. Pode-se sentir o calor das chamas e se ter uma idéia de onde vem o fogo, mas na confusão de um grande incêndio, sem que se possa ver as chamas e visualizar as possíveis rotas de fuga, uma pessoa fica completamente desamparada. Outro aspecto da cena catastrófica que resulta na total destruição do ambiente onde vivem estes cegos, é a analogia com as próprias relações

que se desenrolavam lá dentro. Tão insuportáveis que eram, ruíram. Assim como ruíram as paredes que as encerravam, e que eram sua principal razão de ser.

Trecho 5 - Nessa cena, a mulher do médico conseguiu um pouco de comida e está carregando tudo em sacos. Sai do supermercado e está chovendo. Os cães sentem o cheiro da comida e começam a segui-la. Seus companheiros estão com fome e esperam que ela leve algo para comerem. O modo como a cena é montada significa o que para você?

Trecho 5 - A mulher do médico é o centro dessa cena. Como você interpreta a descrição que é feita dela, dos lugares por que ela passa, da chuva, dos cães. Interprete o que julgar significativo.

R: A cena evidencia a vontade da única pessoa que ainda enxerga de ajudar os outros apesar de sua própria fadiga. Neste momento, creio que se evidencia ainda mais o caráter da mulher do médico que poderia facilmente ter optado somente por sua própria “salvação”, ou ainda por “comandar” todo aquele bando tão debilitado. A situação caótica em que se encontra a cidade reflete a dificuldade de adaptação e a co-dependência das pessoas que vivem em sociedade, fato este que pouco notam. A própria mulher está visivelmente “perdida” em sua condição de única pessoa que pode ver. Ela torna-se uma espécie de mãe dos cegos, quando poderia organiza-los e auxiliá-los para que tivessem algum tipo de independência.

No trecho 6, o narrador conta a cena dos banqueiros. A narrativa se estende por outras reflexões a respeito do comportamento das pessoas frente à desgraça inevitável e à falta de dinheiro. Quais idéias o narrador passa para você sobre o valor do dinheiro, a real necessidade dele em meio à epidemia do mal-branco, o comportamento social e o que mais julgar pertinente.

R: Duas situações podem ser percebidas. No caos, qualquer tipo de caos, muitas pessoas partem em busca de resguardar seus bens para a situação posterior, principalmente quando não têm idéia de que situação será essa. No caos também há os aproveitadores. Aqueles que se utilizam da baderna para benefício próprio. Isso acontece em guerras, pestes, catástrofes, a história da humanidade é cheia de relatos desse tipo. O mais evidente, porém, é novamente a co-dependência social. Os bancos quebram em segundos, trazendo à tona o conceito de sociedade em que absolutamente todos os seus membros dependem uns dos outros de alguma forma.

No trecho 7, alguns elementos são personificados: os sonhos, a chuva, o vento. Na totalidade da cena, como você interpreta esses elementos adquirirem vida, falarem e participarem da narrativa.

Ainda no trecho 7, o narrador faz uma alusão ao mito das Três Graças. O que essa alusão pode significar para o leitor, neste ponto da narrativa? Como você interpreta a cena 7 no desenrolar da história? Aponta para qual desfecho?

No mesmo trecho, o narrador participa da história ao dizer “caí do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu”. Qual é sua interpretação dessa participação do narrador?

R: Os elementos são personificados para que tenham vida e comecem a formar as primeiras imagens reais do que os olhos não estão vendo. É como se comesçassem a preencher a lacuna que ficou pela perda da visão. Como não enxergam, as pessoas

passam a ter percepções através do “terceiro olho”, da intuição. É o que acontece com a mulher do médico que mesmo vendo foi acordada por sua intuição no momento que a chuva começava a cair. Segue o mesmo “chamado” às outras duas mulheres. Toda a cena é de purificação. O ato de utilizar a água da chuva para uma limpeza que não é só física aponta para um desfecho positivo. O leitor pode, a partir daí, aguardar tempos melhores para os personagens. Este primeiro ato simboliza uma quebra no pensamento catastrófico e viciado da desgraça (percebido claramente no trecho das sacolas de comida). As mulheres começam a resgatar sua própria humanidade. O narrador ganha voz e revela que não está acometido do mesmo sentimento. Ele relata uma cena que não sente em si mesmo, mas gostaria de sentir. Talvez ele esteja preparando o leitor para um desfecho não tão positivo, já que ele, o narrador, é o único que detém a totalidade da história neste ponto. Talvez ele apenas queira provocar a vontade do leitor, seus pensamentos, em idéias de purificação.

Beth, vou ficar devendo a analogia com o mito das Três Graças, que não conheço. Me desculpe.

No trecho 8, a mulher do médico e o médico estão andando pela cidade em busca de comida. Param em uma igreja, pois a mulher do médico está passando mal. Ao melhorar, nota que todas as imagens da igreja estão com olhos vendados. O que pode significar o fato de as imagens da igreja terem os olhos tapados?

Trecho 8 - Em determinado segmento, discute-se o valor da visão entre as pessoas e a mulher do médico diz o seguinte: “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja”. Como você interpreta o valor que ela dá ao sentido da visão? Ao fato de ela poder ver, enquanto todas as outras pessoas estavam cegas?

R: As imagens podem ter sido acometidas do mesmo mal que cegou os habitantes, já que ninguém sabe a causa da cegueira. Pode ainda significar que os que “olham por nós” já não têm mais seus olhos também, e todos estão desprotegidos. Creio que esta segunda afirmativa seja mais condizente com o desenrolar da narrativa. Todos perderam a visão, instalou-se o caos, Deus e os céus os abandonaram. Porém, os santos, e as imagens, todos criados pelo homem e à sua própria imagem, não são menos humanos que o homem. Por isso, também não enxergam mais que ele. A falsa idéia de que a iconografia tem poder de proteção cai por terra. Era uma idéia de proteção fabricada pelo próprio homem.

A afirmação da mulher do médico é mais um reflexo da vida em sociedade e da dependência de seus participantes. A imagem que temos de nós mesmos é montada a partir da maneira como os outros nos vêem. Por isso ela afirma que ficará cada vez mais cega. O referencial se perdeu. Aquilo que dá base ao que acreditamos ser, não mais existe para ela. Ninguém pode vê-la. E a partir desse fato, ela também deixará de saber como ver a si própria.

No trecho 9, o primeiro cego recupera a visão e, em seguida, os outros também voltam a enxergar. É o fim do mal-branco. O que você interpreta desse fato? Por que os cegos voltaram a enxergar?

Trecho 9 - “Por que foi que cegámos, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não

vêm”. Nesse ponto da narrativa, estão conversando a mulher do médico e o médico. Por que pensam estar cegos, se já voltaram a ver? O que isso pode significar?

R: A visão retorna no momento em que a estrutura social na qual estão vivendo os moradores da cidade já não será suficiente para mantê-los. A necessidade de abandonar a cidade e ir buscar um outro local que lhes providencie os meios para a manutenção da própria vida se torna evidente. A dependência de uma única pessoa que pode ver, se torna finalmente, insustentável. É neste quadro que a visão das pessoas começa a voltar. Como se saíssem de um torpor auto-induzido.

A idéia de que mesmo enxergando, são cegos que vêem, pode ter seu significado na própria experiência pela qual passaram. Todo o terror vivido parece se esvaír como que por encanto, e nenhuma lição se tira do caso. As pessoas retornarão às suas vidas cotidianas sem perceber que a cegueira coletiva tinha um propósito, o de ensinar a preciosidade da convivência e da solidariedade. Assim que voltam a ver, cada um passa a pensar em si mesmo e em como retomar sua própria vida. Vêem, mas não enxergam nada.

No trecho 10, a mulher do médico tem medo de estar cega como todos os outros estiveram. Não cegou. Este é o último parágrafo do romance. O que você interpreta desse desfecho?

R: A única mulher a não perder a visão, foi também a única a entender a extensão do que ocorreu. O medo de cegar, quando todos já viam novamente, não significa exatamente um medo, mas uma suposição de que o que a tornou diferente durante a cegueira, a tornaria diferente na visão. Que ela, sendo a única a saber o que significava o céu tão branco quanto a cegueira pela qual todos haviam passado, não seria forçada a ver o triste espetáculo que se desenrolava debaixo daquele céu. Um bando feliz de ex-cegos que continuavam a não enxergar nada, em sua individual e individualista alegria.

Entrevista concedida pela professora Dra. Lucília Maria Sousa Romão, FFCLRP/USP, em 19/01/2008, por e-mail. As respostas foram mantidas exatamente como enviadas a mim. As questões não respondidas foram retiradas deste anexo.

Trecho 1 - Este é o início do romance e é quando ocorre o primeiro caso de cegueira. Um motorista cego enquanto está parado no sinal. Leia o trecho e descreva o que você interpreta sobre a cegueira.

Trata-se de uma cegueira com efeito de surpresa imensa, algo da ordem dos imponderáveis que desautoriza o personagem a produzir uma explicação racional e unívoca sobre ela. Um enigma repentino posto a ser visto justamente pelo tanto que esconde da possibilidade de ver: cegueira incompreensível pelo absurdo que instala, mas que como todo furo reclama linguagem para se fazer menos penoso. Daí a necessidade da repetição da cantilena “estou cego” que, como toda palavra, passa a estabelecer as novas bases da realidade, passa a tecer relações outras com o mundo. O mesmo pode ser dito em relação à explicação da mulher. O fato de existir cegueira instala a urgência de se falar sobre ela.

Trecho 2 - O que você interpreta da postura do ministro ao escolher o manicômio como o local destinado, inicialmente, a quarenta cegos.

O manicômio figurativiza a possibilidade de contenção dos cegos e de suposto controle sobre eles e a sua “doença”. Sabemos, pelo acesso à memória discursiva, que esse lugar já foi usado para aprisionamento, não apenas de pessoas consideradas loucas, mas de muitos que tinham um comportamento ou discurso tido como desvairantes. Tal representação é atualizada nessa narrativa colocando em discurso a necessidade de isolamento e aprisionamento dos que ameaçam pela estranheza de sua cegueira, nesse caso, pelo que incomodam pelo enigma de estarem cegos.

Trecho 2 - A cegueira é chamada de mal-branco. O que você acha que esse nome pode significar? Como você explicaria o nome “mal branco” para a doença?

Trecho 3 - O que você diria a respeito do narrador, levando em conta o modo, as palavras, o que ele relata nesta cena?

É importante anotar aqui dois pontos:

1) A cegueira aqui assume outros sentidos, diferentes daqueles dados apenas pelo não-ver repentino. Ela desliza e desloca-se para outros campos como se puxasse de carreirinha outros modos de ser ou estar cego: a cega das insônias e os cegos do cio emblemizam isso. Em relação aos segundos, a cegueira cola-se ao efeito de violência e bestialidade, cabendo ao uso da força o sustento das ações e palavras instaladas pelos homens animalizados pelo instinto sexual, embrutecidos por uma relação de poder em relação às mulheres, definidas como fêmeas apenas.

2) O modo de dizer do narrador atribui aos homens a irracionalidade dos bichos: eles relincham como cavalos, espremem-se no aglomerado humano como hienas, agem sem que seja possível ver neles outros traços que não aqueles dados pela impulsividade e pelo instinto sexual. Eles vêm com as mãos os corpos das mulheres, não para amá-las, mas para assaltá-las em sua intimidade, violentando-as sob a ameaça de matá-las de fome ou de arma e, com isso, matam-nas de uma outra forma.

Trecho 4 - Neste segmento, o narrador descreve o incêndio que toma conta do manicômio. Como você interpreta esse incêndio? O que ele poderia significar para o desenrolar da narrativa?

Ainda que considerando a existência de outras maneiras de significar e interpretar o incêndio, vale destacar:

1) A voz de autoridade da mulher do médico, aquela que “tem uns olhos que vêem”. Pelo privilégio de enxergar, a mulher passa a ser vista com um poder especial que é negado às outras pessoas; enuncia desse lugar assumindo a sua voz o estatuto de orientadora.

2) O fogo metaforiza tanto fim quanto início. Sabendo que esse elemento é tido como sagrado em várias culturas e várias correntes religiosas, é possível sinaliza o movimento causado por ele: a queda do telhado do manicômio. Ou seja, o fogo inscreve a destruição da prisão de cegos e de emergência do sentido de liberdade com a abertura para um espaço sem os limites do controle institucional em que é permitido ser cego sem fronteiras.

No trecho 6, o narrador conta a cena dos banqueiros. A narrativa se estende por outras reflexões a respeito do comportamento das pessoas frente à desgraça inevitável e à falta de dinheiro. Quais idéias o narrador passa para você sobre o valor do dinheiro, a real necessidade dele em meio à epidemia do mal-branco, o comportamento social e o que mais julgar pertinente.

O dinheiro até para os que não o vêem e não podem mais contá-lo, continua a ser e ter um valor inestimável. Falado com segurança e tomado como certificado de tranqüilidade, ele vale muito e gerencia a vida humana. O curioso é o apego dos cegos, que, mesmo não podendo mais ver os valores, cédulas, etc, ainda a eles se prendem como se o pudessem.

No trecho 7, alguns elementos são personificados: os sonhos, a chuva, o vento. Na totalidade da cena, como você interpreta esses elementos adquirirem vida, falarem e participarem da narrativa.

Ainda no trecho 7, o narrador faz uma alusão ao mito das Três Graças. O que essa alusão pode significar para o leitor, neste ponto da narrativa? Como você interpreta a cena 7 no desenrolar da história? Aponta para qual desfecho?

No mesmo trecho, o narrador participa da história ao dizer “caí do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu”. Qual é sua interpretação dessa participação do narrador?

Dentre os elementos citados, escolho falar da água. Nesse trecho, ela é o elemento feminino que mais e melhor possibilita a emergência dos sentidos do feminino, de mulher, marcando um modo de ser diferente dos demais personagens. São três “cegas” que se permitem:

- perceber a chuva;*
- anotá-la com promotora de limpeza, de purificação, e não apenas do espaço físico das casas e da natureza. Limpeza também (e principalmente) das sujidades da alma e da dormência do corpo;*
- trabalhar com a água da chuva;*
- falar sobre ela;*
- senti-la na pele tomando para si mesmas as sensações que a chuva instala, permitindo sentir o corpo erotizado e sensualizado pela água que escorre e penetra;*

- tomar, como efeito dessa água tão metafórica, o jogo e a brincadeira (de cebra-cegas) como sentidos novos e acolhedores no meio do caos absoluto em que estão inseridas. Lavando uma o corpo da outra, descobrem o prazer de brincar, de ser crianças por um tempo, de sentirem o corpo sem as mãos masculinas, de fazerem-se lavadeiras de suas almas.

Com a chuva mais suave, voltam à condição de cegas, mas estão diferentes, cobertas de e pela vida que experimentaram na e com a água, enfim, refeitas pelo trabalho de lavar, tornaram-se bonitas.

No trecho 8, a mulher do médico e o médico estão andando pela cidade em busca de comida. Param em uma igreja, pois a mulher do médico está passando mal. Ao melhorar, nota que todas as imagens da igreja estão com olhos vendados. O que pode significar o fato de as imagens da igreja terem os olhos tapados?

Trecho 8 - Em determinado segmento, discute-se o valor da visão entre as pessoas e a mulher do médico diz o seguinte: “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja”. Como você interpreta o valor que ela dá ao sentido da visão? Ao fato de ela poder ver, enquanto todas as outras pessoas estavam cegas?

Entendo que há um jogo de projeções imaginárias no fato de as pessoas estarem cegas e as imagens sacras também. A cegueira é o elo de fragilidade a unir o sagrado e o profano. É ela que aproxima e iguala estas duas ordens pintando os olhos dos santos do mesmo modo como tinge os olhos dos homens.

No trecho 9, o primeiro cego recupera a visão e, em seguida, os outros também voltam a enxergar. É o fim do mal-branco. O que você interpreta desse fato? Por que os cegos voltaram a enxergar?

Trecho 9 - “Por que foi que cegámos, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. Nesse ponto da narrativa, estão conversando a mulher do médico e o médico. Por que pensam estar cegos, se já voltaram a ver? O que isso pode significar?

Talvez porque enxergar no sentido físico, não seja garantia de ver, de entender e compreender, isto é, de poder interpretar. Esse romance materializa essa tensa polaridade o tempo todo, marcando como a visão e a cegueira têm relação com o poder, poder-ver pra compreender os sentidos que circulam e também aqueles que estão velados e vendados para o sujeito.

No trecho 10, a mulher do médico tem medo de estar cega como todos os outros estiveram. Não cegou. Este é o último parágrafo do romance. O que você interpreta desse desfecho?

O desfecho dos livros de Saramago sempre inquietam pelo enigma que propõe. Assim entendo esse medo da mulher do médico, como algo da ordem do mistério, do enigma que também estavam postos no início do romance. Se quando todos cegavam, ela via, interpretava o horror e a miséria humana e experimentava muitas emoções e sentimentos instigantes, não seria possível que, no final do romance, toda essa carga de intensidades, tensões e mistérios desaparecesse assim ao modo de um final feliz. Então, o mistério desliza e desloca-se, agora para o medo de a mulher cegar. Não se sabe, com certeza, se a cegueira a tomou ou se o céu estava, de fato, todo branco. Não

se sabe se ela teve seus olhos cegados ou se o que a “cegou” na alma foi a ressonância de viver os não-sentidos, ou seja, os sem-sentidos daquela cegueira coletiva que acabara. Cegueira para os quais não havia memória discursiva capaz de fazer significar a vida e a realidade. Não se tem garantia de que maneira a mulher verá os outros e poderá atribuir significados a si mesma; não se tem garantia nenhuma. Fica o mistério e, com ele, permanece a beleza e a intensidade desse prosador que sabe como ninguém penetrar as frestas do humano para dali tirar a sua matéria-prima.

Entrevista concedida por Marcelo Coelho, sociólogo e articulista do jornal Folha de S. Paulo.

Trecho 1 - Este é o início do romance e é quando ocorre o primeiro caso de cegueira. Um motorista cego enquanto está parado no sinal. Leia o trecho e descreva o que você interpreta sobre a cegueira.

Não creio que, a esse momento da leitura, haja o que “interpretar”. O relato, na minha opinião, é fatorial: uma pessoa perde a visão no semáforo.

Trecho 2 - O que você interpreta da postura do ministro ao escolher o manicômio como o local destinado, inicialmente, a quarenta cegos.

Trecho 2 - A cegueira é chamada de mal-branco. O que você acha que esse nome pode significar? Como você explicaria o nome “mal branco” para a doença?

O autor pretende caricaturar a postura burocrática das autoridades diante de um problema inaudito; naturalmente, a idéia do contágio poderia ter ou não indícios fatuais a embasá-la. Para o autor, interessa menos a verossimilhança da situação do que a possibilidade dramática que a internação permite ao desenvolvimento posterior da trama; o autor não se vê obrigado a dar razoabilidade e verossimilhança à decisão do ministro, uma vez que sua intenção é caricatural. Do mesmo modo, os raciocínios sobre a escolha do lugar, se manicômio ou “feira” (chamariámos de centro de eventos), valem apenas pelo tom satírico intencionado pelo autor, e não por qualquer “psicologia” do “personagem”; não creio que o ministro tenha sequer o status de “personagem” nesse ponto.

Na narrativa, fica claro que a palavra “cegueira” é “mal soante”, trazendo provavelmente uma conotação de permanência que “mal branco” não necessariamente possui.

Trecho 3 - O que você diria a respeito do narrador, levando em conta o modo, as palavras, o que ele relata nesta cena?

O tom inicia de forma irônica, numa imitação do estilo da argumentação jurídica e protocolar, para assumir tons muito mais dramáticos no desenrolar da ação.

Trecho 4 - Neste segmento, o narrador descreve o incêndio que toma conta do manicômio. Como você interpreta esse incêndio? O que ele poderia significar para o desenrolar da narrativa?

Não me lembro do contexto que motiva a decisão da mulher do isqueiro; vingança contra os malvados? O objetivo da cena é acrescentar mais horror ao que já era horrível, e dar solução para a continuidade do enredo. Não me interessaria em empreender uma leitura que fizesse a decifração alegórica de cada episódio do romance.

Trecho 5 - Nessa cena, a mulher do médico conseguiu um pouco de comida e está carregando tudo em sacos. Sai do supermercado e está chovendo. Os cães sentem o cheiro da comida e começam a segui-la. Seus companheiros estão com fome e esperam que ela leve algo para comerem. O modo como a cena é montada significa o que para você?

Trecho 5 - A mulher do médico é o centro dessa cena. Como você interpreta a descrição que é feita dela, dos lugares por que ela passa, da chuva, dos cães. Interprete o que julgar significativo.

Há aqui um procedimento interessante de descontextualização, pelo qual a referência a um quadro de Delacroix, A Liberdade Guiando o Povo, é tratado num ambiente em que nenhum otimismo, nenhuma utopia burguesa, como a que motivou o quadro do autor, parece possível. Ao mesmo tempo, o comportamento da mulher é de fato heróico, sem que haja, da parte do autor, “redentorismo”; assim, a cena se tingem de absurdo ao mesmo tempo em que revela elevação moral. Talvez por isso o autor aponte para suas próprias escolhas vocabulares, de tom “elevado”, como ele diz, sem deixar de indicar sua inadequação para o tipo de narrativa que está fazendo; assim, uma “bucha de pão duro” seria “a própria essência da vida”, o que é e não é verdade no contexto. O mesmo contraste se dá nas reflexões a respeito do excesso de água da chuva e da falta d água nos encanamentos: as coisas estão fora do lugar.

No trecho 6, o narrador conta a cena dos banqueiros. A narrativa se estende por outras reflexões a respeito do comportamento das pessoas frente à desgraça inevitável e à falta de dinheiro. Quais idéias o narrador passa para você sobre o valor do dinheiro, a real necessidade dele em meio à epidemia do mal-branco, o comportamento social e o que mais julgar pertinente.

A idéia é mostrar comportamentos irracionais de pânico, diante de uma crise cujas dimensões são tão grandes que as tentativas de pensar no próprio conforto financeiro perdem sentido. As menções à impossibilidade de alguém ter presenciado as cenas no banco, de modo que a própria voz do narrador fica comprometida, parecem apenas carregar, na minha opinião, a intenção alegórica do autor, que a essa altura do romance não precisaria mais ser indicada.

No trecho 7, alguns elementos são personificados: os sonhos, a chuva, o vento. Na totalidade da cena, como você interpreta esses elementos adquirirem vida, falarem e participarem da narrativa.

Ainda no trecho 7, o narrador faz uma alusão ao mito das Três Graças. O que essa alusão pode significar para o leitor, neste ponto da narrativa? Como você interpreta a cena 7 no desenrolar da história? Aponta para qual desfecho?

No mesmo trecho, o narrador participa da história ao dizer “caí do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu”. Qual é sua interpretação dessa participação do narrador?

Pode ser ou não uma alusão ao mito das três graças. Quanto à intervenção do narrador, não se trata, a meu ver, disto, e sim de discurso livre indireto.

No trecho 8, a mulher do médico e o médico estão andando pela cidade em busca de comida. Param em uma igreja, pois a mulher do médico está passando mal. Ao melhorar, nota que todas as imagens da igreja estão com olhos vendados. O que pode significar o fato de as imagens da igreja terem os olhos tapados?

Trecho 8 - Em determinado segmento, discute-se o valor da visão entre as pessoas e a mulher do médico diz o seguinte: “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja”. Como

você interpreta o valor que ela dá ao sentido da visão? Ao fato de ela poder ver, enquanto todas as outras pessoas estavam cegas?

A cena é muito forte simbolicamente, como se os santos tivessem de participar do destino dos homens, e ao mesmo tempo fossem incapazes de ver o que acontece com eles. Quanto a tornar-se cego por não ter quem nos veja, creio que a idéia é acentuar que mesmo nossas qualidades, aquilo que possuímos, não têm sentido fora de uma ordem social que as reconheça

No trecho 9, o primeiro cego recupera a visão e, em seguida, os outros também voltam a enxergar. É o fim do mal-branco. O que você interpreta desse fato? Por que os cegos voltaram a enxergar?

Trecho 9 - “Por que foi que cegámos, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. Nesse ponto da narrativa, estão conversando a mulher do médico e o médico. Por que pensam estar cegos, se já voltaram a ver? O que isso pode significar?

Creio que o sentido é dizer que nós, cidadãos reais, estamos vendo diariamente cenas de violência e selvageria como as descritas no livro, e não as vemos. Nossa cegueira, não a dos personagens, é o que importa ao autor apontar.

No trecho 10, a mulher do médico tem medo de estar cega como todos os outros estiveram. Não cegou. Este é o último parágrafo do romance. O que você interpreta desse desfecho?

Que a possibilidade de perdermos a sensibilidade humana está sempre presente, que há muitos motivos para que isso aconteça, mas que “olhar para a cidade” é nossa missão.