

Ivana Melhem Deoud

**O QUE DESTINA O HOMEM À CEGUEIRA?
CEGOS SÃO OS OUTROS OU SOMOS TODOS:
uma leitura do *Ensaio* de Saramago e do “Relatório” de Sábato**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Ivana Melhem Deoud

**O QUE DESTINA O HOMEM À CEGUEIRA?
CEGOS SÃO OS OUTROS OU SOMOS TODOS:
uma leitura do *Ensaio* de Saramago e do “Relatório” de Sábato**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade

Orientadora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Ao Heleno,

Ao Ivaldo, à Ivanice, e à Sandra,

Ao Edson Henrique, ao Pedro, ao Lucas e à Maria Fernanda,

Ao Vitor e à Juliana,

A meus pais.

Agradecimentos

À professora Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez, pelo rigor intelectual, pela competência e pela acolhida.

Aos professores: Dra. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli, Dra. Ana Maria Clark Peres e Dr. Rômulo Monte Alto, membros da banca examinadora do exame de qualificação, pelas leituras atentas e observações importantes.

À Letícia Magalhães Munaier Teixeira e a todos os funcionários da secretaria de Pós-graduação em Estudos Literários, pelo trabalho sério e pela atenção dispensada.

Aos meus irmãos e sobrinhos, pelo amor que me impulsiona e me faz seguir em frente.

Ao Heleno que carinhosamente revisou meus textos e, principalmente, me compreendeu e apoiou durante a pesquisa e redação da tese.

A todos que foram presença amiga, cujos nomes seria impossível citar todos.

Resumo

A tese traz uma leitura da cegueira, principalmente aquela das narrativas *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e “Informe sobre cegos” (“Relatório sobre cegos”), de Ernesto Sábato, representada como um mal. Para tanto, parte da questão – o que destina o homem à cegueira? E para responder a esta pergunta, investiga os conceitos da cegueira em si e da cegueira como mal. Além disso, estuda a incapacidade de as personagens estabelecerem comunicações umas com as outras; a impessoalidade como marca discursiva; a solidão como uma constante dos textos; a violência nas relações; a narrativa como construtora de um saber produzido pela literatura. Apresenta, ainda, uma reflexão sobre a cegueira como forma de expressão e como estimuladora de produções artísticas.

Abstract

The thesis brings a reading of blindness, especially that from the storylines *Ensaio sobre a cegueira*, by José Saramago, and “Informe sobre ciegos” (Report about the blind), by Ernesto Sábato, represented as an evil. For that, it starts by the question – what destines man to blindness? And to answer this question, it investigates the concepts of blindness itself and blindness as an evil. Besides it, the thesis studies the characters disability in communicating to each other; the impersonal style as a speech mark; loneliness as a recurrence in the texts; violence in the relationships; the narrative as a builder of a knowledge produced by literature. It also presents a reflection about blindness as a way of expression and as an encouragement for a group of artistic production.

Sumário

Introdução	7
1 A cegueira – busca de um conceito	30
2 O ponto de vista da cegueira	67
2.1 O conceito de cegueira em Saramago, no <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	74
2.2 A cegueira como epidemia	85
2.3 Ver para poder narrar.....	90
2.4 A cegueira do leitor	94
2.5 As imagens da cegueira	98
2.6 A cegueira com seus sentimentos	100
2.7 O ensaio sobre a cegueira	106
3 Sábado e a impessoalidade de suas personagens	109
3.1 Sábado e sua ficção	115
3.2 Reflexões sobre o ato de escrever	128
3.3 A cegueira na narrativa de Sábado	136
3.4 Um relatório sobre cegos	149
4 Breve comparação entre o <i>Ensaio</i> e o “Informe”	154
Considerações finais	160
Referências	162

Introdução¹

Uma tese começa com uma questão, uma reflexão que se orienta por uma bibliografia e pelo modo como se deseja caminhar por ela, indicando um certo tipo de leitura sobre um tema determinado. Daí surgem as questões que alimentam vontades, que despertam o desejo de organizar essa leitura e produzir certas conclusões que têm sua origem em um modo de ler. Esta tese nasceu de uma questão: o que destina o homem à cegueira? Esta pergunta se faz, provocada pela intenção de estabelecer um diálogo com Derrida em sua frase: “O que destina o olhar à cegueira?” em *Mémoires d’aveugle* (1990), livro organizado a partir de uma exposição que aconteceu no Museu do Louvre, em Paris, no ano de 1990. A frase de Derrida é propositalmente rasurada pela troca da palavra olhar pela palavra homem. O diálogo com a frase de Derrida, contudo, não pretende pensar o sentido que ela tem na produção do filósofo francês, mas pretende expô-la para pensarmos nela a partir dos conteúdos que ela vai adquirir para nós na elaboração das ideias que, daqui para frente, vão dar norte ao nosso trabalho. Responder à pergunta – o que destina o homem à cegueira? – é o desafio que nos impulsiona. Ao considerarmos a hipótese de que o destino humano é o da cegueira, consideramos que vivemos em um mundo de imagens e que o excesso de imagens nos impossibilita de vermos melhor ou de vermos simplesmente. Esse excesso teria parcela importante de contribuição para isso que estamos chamando de destino.

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, elege a visibilidade como proposta importante e afirma: “Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão” (1990, p. 107). Para o escritor italiano, a experiência contemporânea é pressionada por um acúmulo de imagens sucessivas que não conseguem se sustentar por si mesmas, diluindo-se antes de adquirir consistência na memória visual do espectador. Por isso a possibilidade da cegueira é patente. Ela nasceria desse bombardeio de imagens ao qual estamos submetidos e nos cegaria, não pela incapacidade de termos, a partir da luz, a apreensão do objeto, mas nos cegaria por já não sermos mais capazes de perceber todos os objetos que nos estão disponíveis. Ficaríamos cegos pelo fato de não termos mais nenhum tipo de conhecimento associado à apreensão do objeto pelo olho. É esse bombardeio que pode nos incapacitar, nos tornar cegos, nos precipitar na cegueira.

¹ Este texto foi escrito de acordo com as mudanças estabelecidas pelo Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que entrou em vigor no Brasil a partir de janeiro de 2009. Os trechos citados de obras publicadas na ortografia antiga foram adaptados para a nova ortografia.

Ítalo Calvino nos adverte também para o fato de que não se pode correr o risco de perder “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens” (1990, p. 108). Esse pensar por imagens, que, de certa forma, pede que fechemos os olhos, é o grande elemento, tanto para a construção do conhecimento de modo geral, como para a escrita de narrativas interessantes de modo específico. Desde a primeira proposta “leveza”, Calvino chama a atenção para a importância da imaginação na construção de imagens, considerando o processo imagístico, elaborado por um sofisticado jogo metafórico, como fundamental por apelar para várias formas de apreensão do conteúdo de um texto. Fechar os olhos é condição para que a imaginação trace seus contornos e se faça presente. A imaginação que alimenta as narrativas literárias pede, segundo Calvino, que nos distanciemos do excesso e que, de olhos fechados, nos fixemos num mundo onde as ideias nascem a partir da construção tecida pelo imaginário. Abrir-se ao imaginário é um passo importante para escrever narrativas. A proposta principal de Calvino passa a ser a necessidade de recuperação de uma aprendizagem a respeito da imaginação. Calvino destaca a via de mão dupla que devem executar a expressão verbal e a imagem, reconhecendo que há um jogo para dar conta dos processos imaginativos da criação.

Calvino investiga o que há de imagem na palavra e conclui que a visibilidade ganha estatura de proposta na medida em que ela é um meio transparente, através do qual a realidade se apresenta à compreensão, retirando a imagem de seu contexto de causalidade narrativa, para carregá-la de sentido, a fim de que ela mesma contenha dentro de si esse potencial narrativo e significante. Daí em diante, ele coloca a questão da superabundância imagética. Está criado o impasse da crescente inflação de imagens pré-fabricadas, como ele mesmo diz. É ele, ainda, que aponta dois caminhos para a solução do impasse: 1) recontextualizar as imagens usadas, procurando ressemantizá-las; e 2) apagar tudo e recomeçar do zero. Contrário a uma arte essencialmente retiniana, Calvino procura recuperar a capacidade que a literatura tem de produzir imagens, independentemente do impasse inflacionário que gera “mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (1990, p. 109).

Seguindo o rumo dessas reflexões, neste trabalho o que se pretende é estabelecer as indagações: o que leva o ser humano a optar voluntária ou involuntariamente por um certo tipo de cegueira? Será que a cegueira à qual todos parecem estar destinados é mesmo uma opção do sujeito? Haverá mesmo uma cegueira inevitável, como sina de todos nós? Nesse momento, em que consideramos que a cegueira pode ser a sina de todos nós, o diálogo é com

Evgen Bavcar², fotógrafo franco-esloveno, cego desde os doze anos de idade, que afirma que a cegueira é a sina de todos nós, defendendo uma hipótese de que todos nós, pelo excesso de exposição a um mundo de imagens, estaríamos destinados à cegueira, ou à incapacidade de ver efetivamente.

A figura de Bavcar é provocante porque, primeiro, ele transforma a cegueira em algo positivo e a expressa como forma de pensamento e como trabalho, no plano fotográfico e no plano filosófico, espaços em que ele circula, construindo uma forma incomum de ver a cegueira, revestindo de criatividade o fato de ser cego; segundo, porque, uma vez que estamos pensando a cegueira como mal, na forma em que ela é representada nas narrativas escolhidas, as reflexões de Bavcar, servirão de contraponto para ler essas narrativas, e se tornarão num aspecto importante para o tecido da tese.

A possibilidade de um cego ser, efetivamente, um fotógrafo profissional, e, além disso, o fato de criar toda uma teoria sobre a arte da fotografia, era, antes de Bavcar, algo incomum. A partir do trabalho dele e de sua visão sobre cegueira é que foi possível pensar questões que estão dentro do processo teórico desta tese. Bavcar abriu espaço para outros cegos começarem a fotografar e, de certa forma, provocou em outros cegos o desejo de criarem independentemente de sua aparente “deficiência”. Ele potencializou a cegueira e mostrou que a partir dela surgem alternativas de trabalho. Sua obra suscita uma pergunta: o que podem fazer os cegos? Ele declara ser cego como os astrônomos: “eles apenas olham de maneira indireta. O que é que eles podem ver com seus próprios olhos?” (BAVCAR, 2003, p. 12). Fazendo uma associação entre o uso de máquinas que possibilitam a visão, e seu trabalho que utiliza a visão de outros homens, ele acrescenta:

Eu utilizo uma espécie de telescópio para ver as estrelas. Todo mundo utiliza o olhar do outro só que em outros planos, sem se dar conta sempre. E como não se pode nunca ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho (2003, p. 12).

Bavcar faz suas fotos a partir de um trabalho meticuloso de iluminação, por isso ele prefere a noite para fotografar. Ele parte de um reconhecimento tátil do objeto a ser fotografado, e, após

² Fotógrafo nascido em Lokavec, Eslovênia, em 1946. Começou a fotografar aos 16 anos, surpreendendo-se com a possibilidade de capturar imagens que não podia ver. Estudou História e adquiriu conhecimentos de Física e Ótica, a partir de desenhos geométricos em relevo. Tornou-se o primeiro professor cego de seu país, lecionando Geografia. Estudou Filosofia em Paris, onde se fixou em meados dos anos 70 e naturalizou-se francês. Suas reflexões sobre a fotografia, envolvendo visão, cegueira e invisibilidade, consagraram-no como filósofo e reinventor da fotografia. Ele produz imagens mentais que ressaltam a existência de um mundo e de uma luz interiores. Tais informações biográficas fazem parte dos extras do DVD do filme “Janela da alma”, de Walter Carvalho e João Jardim.

a revelação, ele pede a pessoas amigas que relatem o que estão vendo nas fotografias. Em princípio, quase tudo seria fortuito nas produções de Bavcar, não fosse a intermediação precária das palavras. Essa precariedade nasce no intervalo entre o que Bavcar compõe mentalmente e o que seu informante está vendo. Bavcar “*voyeur absoluto*”, como ele mesmo se autodenomina, lida com o acaso envolvido em todo ato fotográfico. É com palavras que ele elabora sofisticadas reflexões à procura de uma passagem entre o que, vendo, não vemos e o que ele não vendo, vê.

A fotografia é a arte da imagem, é imagem que se traduz em cenas que lidam de várias formas com a visibilidade. Evgen Bavcar conseguiu superar sua deficiência visual e criar, além de uma série de ensaios fotográficos, um novo conceito para a arte da fotografia: o da leitura alucinada do real, ou seja, a captação da impressão que se faz da realidade, como se ela compusesse um sonho, como se ela fosse surreal. De acordo com Bavcar, o trabalho de um cego com a criação de imagens é uma forma de sonhar e prever o invisível. Subvertendo os cânones da fotografia e apreendendo o mundo de uma forma particular, Bavcar recupera, através de seu trabalho, o que ele mesmo chama de imagem mental, que se revela através da imaginação. A opção clara pelo expressionismo, como ele mesmo assume, revela uma forma de autopreservação, funcionando, em sua obra, como uma espécie de assinatura, como se a imagem fosse resultado de sua própria palavra. Bavcar perdeu o olho esquerdo aos dez anos, perfurado por um galho de árvore, e o outro, aos onze, na explosão de um detonador de minas com o qual brincava. A perda da visão do olho direito veio paulatinamente, como se representasse um progressivo distanciamento de um mundo para uma entrada ritualística em outro. “Eu não fiquei bruscamente cego, mas pouco a pouco, como se se tratasse de um longo adeus à luz”. Como ele conta em seu livro *Le Voyeur absolu*, naquele momento uma monocromia invadiu sua existência e lhe exigiu construir uma habilidade de apreender os lugares pelos detalhes (1992, p. 10). Para Bavcar não interessa como ele faz as fotos, mas sim porque ele as realiza. A arte da fotografia é exercida por ele, de certa forma, como uma maneira de se rebelar contra a cegueira, e, principalmente, como uma forma de compreendê-la, de experimentá-la de um outro ângulo. “Todos os fotógrafos precisam de um quarto escuro, devem revelar seus filmes em uma sala escura. E toda a minha vida é uma sala escura, eu sou uma sala escura, usando uma máquina por onde entra a luz” (BAVCAR, 2001). Bavcar utiliza o tato para reconhecer o local em que está seu modelo e gosta de tocar a pele dos que se oferecem como objetos de representação. Por isso, suas fotografias possuem uma vertente erótica inevitável. Elas nos convidam a outros modos de percepção e, se por um lado, fazem um apelo natural à nossa vista, por outro, carregam elementos que estimulam outros órgãos

dos nossos sentidos e nos mostram que a arte fotográfica, não só a de Bavcar, mas também a de outros fotógrafos, é uma arte que tem múltiplos apelos. A pele, por exercer uma função de invólucro, explicita uma relação dinâmica entre superfície e profundidade. Ela aceita e acompanha, ao mesmo tempo, relevos e depressões, ela possui calor e transmite importantes informações. Ela é um veículo de mensagens. Como a realidade virtual tornou-se uma dimensão da experiência humana, os temas da perda do espaço, do esmaecimento da percepção e sua conseqüente cegueira, e os temas da desmaterialização dos corpos e de uma certa opacidade da realidade emergiram como resultado de uma nova espécie de migração para a tela. Esse amortecimento físico em favor da atividade visual, que pode evidenciar uma tirania, essa fratura do corpo entre visível e invisível, são, de certa forma, a base do pensamento de Evgen Bavcar. Ao buscar uma nova interpretação para o tato, ampliando a área de atuação desse sentido, o fotógrafo cego subverte sua arte, investindo no potencial do toque e em sua própria especificidade. Para ele, há um domínio imperioso das imagens, e é por conta desse excesso que não se aprendeu a ver ainda. Se o espectador contemporâneo não sabe mais ver, é justamente porque a visibilidade não depende apenas do objeto, nem dele, sujeito que vê, mas também do trabalho da reflexão. Cada visível guarda uma dobra de invisível. O visível é, pois, condição da invisibilidade. Em texto sobre o fotógrafo, Aduino Novaes reconhece que “as fotos de Bavcar, ao invés de nos reter na imagem/objeto, elas nos convidam à aventura da imaginação e do pensamento, tornam possível mostrar um sentido invisível a partir de dados visíveis e desperta em nós o desejo de desvendar presenças alusivas” (2003, p. 111). Assim, longe da tirania da visão, Bavcar concebe a arqueologia da luz, considerando a escuridão, entendendo que o olhar é feito de luz e sombra, de visível e de invisível.

Um tipo de cegueira com a qual temos que lidar e que, de certa forma, nos faz destinatários dela, muitas vezes sem que tenhamos consciência disso, é, segundo Aduino Novaes, aquela que se dá quando olhamos o que nos é oferecido à primeira vista, considerando a visão primeira e imediata como algo irrefutável, como suficiente em si mesma. O que pode ser chamado de olhar unilateral é o que explora uma única dimensão visual, e que é superficial ao extremo, não possibilitando nem um tipo de conhecimento em relação ao que se dá ao olhar. Esse tipo de cegueira é oposto à cegueira de Bavcar. O estado de cegueira em que vive o sujeito contemporâneo, que se destina a ser cego pelas razões expostas, pode ser combatido por uma atitude de não se deixar corromper pelas imagens inflacionárias e apreender, em uma inevitável ótica essencialista, baseada na recuperação de algo perdido, a ver de novo e a mobilizar outros mecanismos para entender as imagens. Ao

reconhecer em Bavcar um espírito merleau-pontiano, Novaes, responsável por sua vinda ao Brasil em diversas ocasiões, como estudioso da obra do fotógrafo cego, afirma que ele não apreende as coisas ou as pessoas nas fotos, mas antes intenta ofertá-las ao mundo, o que acaba funcionando como uma contribuição ao estado de cegueira em que vive o sujeito contemporâneo.

Um dos relatos mais emocionantes que já ouvi foi a descrição feita por Bavcar de seus últimos dias de olhar. Sabendo de sua cegueira progressiva, a mãe de Bavcar o fazia consumir o máximo possível de imagens como se, em estado de dicionário, devesse guardar na memória o máximo possível de lembranças visuais. É sobre a lembrança, forma nobre da memória, que Bavcar trabalha suas imagens. Mas, para mim, o mais importante é a sua concepção de imaginação. [...] Ora, penso que, para Bavcar, sua ideia de imaginação é bem outra: para ele, a imaginação mistura-se à percepção e às operações da memória (NOVAES, 2003, p. 112).

A ideia da cegueira associada às atitudes daqueles que se recusam a não ver senão através do unidimensional do olhar fica então reforçada. Cegos são os que vêm, mas não têm consciência das possibilidades de sua visão. Há quem acredite na necessidade mítica da passagem pela cegueira para que se acenda uma nova visão do mundo, e daí em diante se enxerguem novas perspectivas nas imagens que se transformaram em clichê, liberando-as da mesmice que lhes foi imposta por serem vistas sempre do mesmo modo, sem alterações e sem inovações, e abrindo para elas novas possibilidades. É a questão do antídoto: para ver melhor seria necessário um pouco ou um tempo de cegueira. O poder de evocar imagens através da imaginação está ligado ao que o fotógrafo denomina de “o terceiro olho”. Vista como vantagem, a cegueira do fotógrafo entra no espaço do visível para afirmar, de certa forma, que o mundo pertence à realidade tridimensional. Cada imagem evoca a pele, é uma forma de vista tátil, mesmo que forneça uma impressão de distanciamento por sua convencional bidimensionalidade. Para Aducci Novaes, o olhar é o único sentido que tem a pretensão de julgar uma situação de conjunto, posto que “nos põe à distância, ausentes de tudo o que vemos e de tudo o que pode ser visto; fora, portanto, da relação corporal” (1994, p. 54). Se o ato de ver mobiliza todos os sentidos, o fotógrafo é afetado pelos objetos exteriores, criando a memória das sensações.

A cegueira, acompanhando esse raciocínio que estamos elaborando, se apresenta como uma das mais evidentes condições contemporâneas, justamente pela superabundância de imagens que entorpece a todos que estão subordinados à visão. Nelson Brissac Peixoto

chega mesmo a afirmar que o mundo das imagens se dá cada vez menos a ver. O olhar do cego é um olhar vidente.

Vidente é aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos. O cego recorre à lembrança, à sensibilidade, a várias descrições. Um modo polifônico de ver, composição de todos esses olhares. Dá voz a todos eles. Desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista. Passa do olhar à visão. O cego é a figura emblemática das imagens contemporâneas (PEIXOTO, 2004, p. 40)³.

Essa afirmativa de Brissac é o oposto do que as narrativas que vamos estudar pensam que seja a cegueira. Tanto o narrador de Saramago, como o narrador de Sábato, em suas ficções *Ensaio sobre a cegueira* e “Informe sobre cegos” apresentam a cegueira como um mal e como um fator que não garante nenhum tipo de vantagem ao sujeito vitimado por ela. A cegueira, nos textos que serão estudados, representa o fim da possibilidade de qualquer conhecimento, retira do sujeito cego qualquer vantagem e o coloca como o incapacitado. A cegueira, sendo um mal, lança o sujeito cego num mundo de desvantagens, de incompetências, num mundo que se desorganiza e no qual não há chance de sobrevivência.

Deslocando o olhar retiniano de sua centralidade convencional, Bavcar exercita, na multiplicação de possibilidades, mais de um ponto de vista. O fotógrafo vai insistir na ideia de que as trevas condicionam a instauração da luz, são uma espécie de pré-imagem, porque permanecem em um estado latente, são luz em estado de potência. Se as trevas fazem parte do seu processo de criação, a imagem é antecipada pela obscuridade, que funciona como elemento criador para a instauração de uma nova arqueologia da luz. Reconhecendo que a abundância das imagens no mundo contemporâneo forma uma percepção abstrata das coisas, o fotógrafo reconhece a importância de seu ofício para rechaçar as imagens que se transformaram em clichês, ao mesmo tempo em que ele reflete sobre a peculiaridade de sua

³ A afirmação de Brissac compõe reflexões mais apuradas desenvolvidas por ele no livro *Paisagens urbanas*, em que estuda a questão da opacidade da cidade sob o signo de uma avalanche midiática, para afirmar que o olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa atravessar. Uma das preocupações de Brissac é como cartografar um mundo sem fronteiras, sem medida e sem limites. No livro, ele faz comentários sobre a obra de Bavcar em parte de dois capítulos: “Luz: visão da cidade” e “Muros: não se vê com os olhos”. Citamos dois trechos: “Evgen Bavcar é cego. Ele fotografa contra o vento. Soprando em sua direção, o vento delinea o contorno e a posição das coisas. Mais: a ventania confere sentido ao seu olhar. Primeiro, acariciando seu rosto, dando-lhe postura e direção, possibilita-lhe armar a visão. O vento é aquilo que, como um interlocutor, permite ao cego retribuir o olhar. [...] Ele pode voltar o rosto para objetos que haviam desaparecido do seu alcance ou contemplar coisas que lhe tinham sido indicadas e que, no vento, tornam-se perfeitamente visíveis. É nesses momentos que ele pode levar à plenitude suas visões, imagens celestes de nuvens, os fragmentos luminosos que compõem efemeramente um rosto. Ele se entrega às imagens no rumor do vento, na espera aterrorizada da calmaria. O cego é aquele que se dedica a olhar o vento” (2004, p. 38-39). “Evgen Bavcar é um fotógrafo cego. Mas, para ele, tudo é objeto de contemplação. Justamente aquele que não tem visão, usa todas as formas de percepção para ver. Converte a audição, o olfato e todas as sensações em olhar. A luz lhe chega de outro lugar, pela mão, pela palavra, pela memória. O cego é o “voyeur absoluto” (2004, p. 187-188).

condição e sobre sua relação com a máquina fotográfica. Vilém Flusser (2002) afirma que o homem desprovido de aparelho se sente cego. Ciente de que a fotografia modela seus receptores, Bavcar entende o aparelho fotográfico como paradigma de sua própria condição, porque a imagem não se esgota na revelação. Ela precisa do contraponto e do olhar do outro para existir em sua plenitude.

Situando-me no ponto zero da fotografia eu devo refletir novamente sobre uma significação apropriada da *câmera obscura*, da qual eu tenho a experiência material em absoluto. Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não me impede em nada a possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros. [...] Por esta razão, eu me considero um artista conceitual sempre obrigado a pré-imaginar a imagem sobre a película. O aparelho fotográfico não pode pensar por mim (BAVCAR, 1994, p. 464).

Ao eleger a visibilidade como um valor literário a ser preservado, Ítalo Calvino não a situa no campo da visão, mas no da imaginação, ideia com a qual Evgen Bavcar parece compartilhar. Imaginar, construir ou representar imagens é uma forma de ver o mundo e também de não vê-lo. Fotografar com olhos cegos é uma forma de ser visto por esse mundo, que se oferece como interlocutor, ou de se apagar sob sua própria imagem desse mundo. É subverter uma lógica, desencadear um novo processo de reflexão, provocar um outro tipo de leitura da imagem fotografada, enfim, movimentar o conceito de fotografia e nossas formas de pensar sobre ela. A última frase da citação, “o aparelho fotográfico não pode pensar por mim”, confirma o modo curioso de operar, utilizado no trabalho de Bavcar, e pode funcionar como um princípio que norteia o fotógrafo na sua relação com a cegueira. Dentro de seu trabalho eminentemente conceitual, a fotografia é uma tentativa de compreender a cegueira e não de provocá-la. O fato de ousar trabalhar com uma forma de representação aparentemente impossível para pessoas que não enxergam, põe em evidência uma atitude de ressemantização, uma procura de compreensão da cegueira, negando-a como fim da percepção e recusando a ideia de ela ser castradora de uma imaginação sempre pronta para se mostrar. Ao contrário, partindo dela, cria-se e se constitui um mundo que vai além das “barreiras” da cegueira.

Não posso imaginar uma visão nova que não tivesse origem no ponto cego que dá ao olho humano a possibilidade de distinguir entre a luz e as trevas. Aceitar a cegueira é admitir o mundo dos objetos que manifestam sua materialidade por meio das sombras que lhes asseguram uma realidade tangível, para além da transparência absoluta do todo-visível (BAVCAR, 2003, p. 141).

Essas palavras refletem aquilo que o fotógrafo pensa sobre como ele vê sua condição particular. Bavcar vê com todos os sentidos, com a audição, com o tato, com todo o corpo. Seus passeios são guiados pelas constantes interpelações que dirige, o tempo todo, a seu acompanhante: “o que você está vendo?” A narração inaugurada pelo relato, valoriza a experiência do ato de ver e cria a imagem de que ele necessita. Enquanto escuta, o fotógrafo-filósofo vê, e traduz a palavra em imagem. Na verdade, todo o seu trabalho passa pela pergunta reiterada que permanece sempre em vias de ser respondida: “o que é preferível, o verbo ou a imagem?” A proposta de Bavcar ao posicionar-se em relação à cegueira, rebelando-se contra ela, é uma constatação, entre muitas, de que a imagem fotográfica não resolveu o dilema proposto pela pergunta relativa ao que é preferível, se o verbo ou a imagem. Em linhas gerais, essa é a mesma reflexão proposta por Calvino em “Visibilidade”. A cegueira, contudo, talvez tenha fortalecido a ilusão de uma presença que permanece, na verdade, sempre irreal. As imagens das fotos de Bavcar induzem ao silêncio do espanto, à fala muda que alterou as trevas para delas fazer surgir a luz, da mesma forma como são responsáveis por fazer explodir uma narrativa como forma de leitura que elas provocam. Criar as fotos significa profanar uma ideia que fazemos do real. Ao revelar suas fotos, Bavcar rejeita a ideia de “exposição”. Prefere ser reconhecido como um fotógrafo que se deixa expor aos espectadores, que, com seus olhares, fornecerão a transcendência necessária à criação de um novo sentido.

Agora, entre elas (as fotografias) ergue-se a barreira do silêncio, o mutismo imposto aos fragmentos do visível que saíram das trevas. Por isso a palavra do outro é tão imperiosa para que eu consiga conjurar a fatalidade dessas realidades que se calaram. Graças ao trabalho incessante da memória, sei que estive no seu aqui e agora; sua presença tornou-se de súbito inacessível para mim. Ao mesmo tempo em que estão aí, fazem com que a realidade que as viu nascer, o espaço tridimensional da tomada fotográfica, desapareça para sempre. Encontro-me diante delas, como que prosternado diante de uma transcendência que, doravante, só me comunica a palavra de todos aqueles que me fazem a gentileza de narrar minhas imagens (2003, p. 13)⁴.

⁴ *Memória do Brasil*, livro de Evgen Bavcar, organizado por Elida Tessler e João Bandeira, funciona como um diário das viagens que Bavcar fez ao Brasil. O volume traz, além da coletânea de textos, algumas séries de suas fotos feitas no Brasil. O livro revela que Bavcar prefere fotografar sempre com luz noturna (“Prefiro a noite porque o parâmetro noite é mais seguro para mim. Posso controlar melhor a luz”), com o recurso de iluminar as cenas com lanternas ou outras fontes. É aqui que se revela, de forma mais abrangente e insistindo na abordagem conceitual de seu trabalho, que o fotógrafo cego costuma, depois de escolhidas as imagens, de acordo com o relato das pessoas, fazer interferência no momento da ampliação, reforçando uma atmosfera de sonho (ou pesadelo) nas suas obras (“Se às vezes, somos obrigados a observar o mundo de olhos fechados, é sobretudo para conservar o caráter frágil dos sonhos que nos levam aos espelhos do invisível”). Já dissemos que o olho esquerdo de Bavcar foi perfurado por um galho de árvore aos dez anos e o direito lesionado pela explosão de uma mina, um ano depois, e que esses dois episódios o cegaram. Aos dezesseis anos, ele tirou uma fotografia e pediu que

Ao analisar sua cegueira, Bavcar a avalia do ponto de vista de uma realidade que se calou para ele, como a incapacidade de ver, que gerou o silêncio em relação às imagens e aos objetos. Suas reflexões reiteram o que é o enigma e a questão fundamental da imagem. A imagem vem de fora, de uma realidade que é sempre material, de um espaço de três dimensões. No momento em que essas impressões do tridimensional se fixam na película, elas são obrigadas a aceitar o fato de serem bidimensionais. Em outras palavras, Bavcar quer dizer que não se trata somente de um novo registro, mas de uma lógica plana que apaga o olhar real dos rostos, das paisagens, dos fragmentos do visível. Em seu trabalho, a fotografia não possui apenas um teor documental, o registro de uma realidade que se deseja representar ou discutir através da imagem captada e surpreendida pelo fotógrafo. A fotografia de Bavcar é uma franca tentativa, no próprio sentido que a palavra tem, de recuperar um repertório acumulado antes da tragédia visual imposta pela cegueira. Diante dessas novas realidades visuais, portanto, o fotógrafo sente a nostalgia dos lugares de onde elas vêm e entende que não há retorno possível. Ele percebe os rostos na memória do passado, como se eles estivessem ainda ali. Ao utilizar o que chama de “terceiro olho”, ele lança mão de uma estratégia que impulsiona a imaginação, que transforma a cegueira em antídoto para o excesso visual experimentado pela contemporaneidade. Transformar a cegueira em antídoto para o excesso e, por extensão, em paradigma da condição pós-moderna, significa não se submeter à tirania da visão, marca da espetacularização das imagens. Compartilhar com o espectador a responsabilidade de traduzir as imagens da escuridão em que vive imerso o fotógrafo é conduzi-los, a ambos – espectador e fotógrafo – a reorganizarem a noção de verdade, para, definitivamente, deixarem-se tocar – um e outro – pelas “carícias da claridade”.

alguém lhe contasse o que havia registrado. Realmente, o processo criativo de Bavcar é algo que chama a atenção. Partindo das palavras que lhe são ditas por quem descreva a paisagem ou o objeto a ser fotografado, ele busca no seu imaginário recordações infantis, cores e texturas correlatas, já que antes de ficar cego, teve a oportunidade de acumular um repertório imagético que, fatalmente, acabou utilizando como estratégia de substituição aos olhos feridos. Como antes de ficar cego ele não havia saído de sua cidade, na prática, por mais que hoje ele viaje e fotografe no exterior, é sempre de seu lugar de origem que suas imagens estarão falando. De alguma forma suas imagens também devem ser entendidas como o resultado formal de uma associação de palavras e não de imagens. Para entender melhor Bavcar é interessante ver também: *A prova* (1991), de Jocelyn Moonhouse, filme inspirado na vida e na obra de Bavcar. O filme conta a história de um fotógrafo cego que pede ajuda para enquadrar e descrever as fotos. Após esse processo, etiqueta cada foto como “prova” de que é a cena descrita por um olhar, filtrada pelo dele, que fotografa para registrar a verdade. Nesse caso, a relação com a virtualidade da imagem fotografada, que só ganha dimensão quando descrita pelo interlocutor (o que possibilita uma gama incontável de interpretações porque vários são os escolhidos para fazer a descrição das fotos) torna-se um trunfo, porque alimenta o fotógrafo na construção imaginária que quer fazer da realidade. Se o virtual contribui para o excesso, para a torrente de imagens imposta pela cultura contemporânea, para a sensação de cegueira visual experimentada pelo espectador, para o seu desligamento do objeto, aqui, ele é uma ferramenta que possibilita uma poética do imaginário, é um aliado que inventaria uma construção metafórica de saberes, apesar do acontecimento inesperado. A cegueira é uma saída, não um labirinto que não revela seus contornos. A perda imposta pela cegueira se transforma em ganho, em possibilidade singular de apreensão da realidade.

São eles (os espectadores) que me ajudam a ultrapassar a solidão do artista ante suas imagens, e eu me ponho à escuta da generosa ninfa Eco. Graças a ela – quer dizer, graças aos meus olhares cúmplices – eu me torno, eu mesmo um espectador à escuta de sua palavra. Assim, os olhares do meu terceiro olho serão mais reais, mais plausíveis e, sobretudo, mais justificados. Eu não me apercebo de minhas obras diretamente, mas sempre pelo olhar mediador dos outros. São os espectadores que decidem sobre a verdade de minhas fotos, pois eu observo sozinho, somente com meu terceiro olho, vendo através de sonhos, pelo caminho do espírito. É a satisfação deste diálogo e de suas inumeráveis possibilidades que dá sentido ao meu trabalho e transforma um dever de comunicação, culminando no universo infinito da intersubjetividade humana. Através de vocês, meu afastamento das realidades visuais deixa de ser uma frustração insuportável e torna-se uma forma particular de permuta.⁵

Na verdade, o que temos aí são a elaboração e a tradução de um pacto de apreensão das fotos expostas, um oferecimento estético da ordem de uma transcendência que acessa um novo sentido. Há claramente nas fotos uma transcendência objetiva evidente, porque é através dos olhos dos espectadores, principalmente no contexto de uma exposição, que as imagens voltam a Bavcar e provocam a sensação de que essas imagens fotografadas pertencem um pouco mais a ele. Nelson Brissac, um apaixonado pelo trabalho do fotógrafo cego, dá a medida dessa relação, ao reconhecer nas fotos de Bavcar uma estratégia de percepção plurivisual. Concorrem aí todas as formas de percepção, já que a luz lhe chega de outro lugar, pela mão, pela palavra e pela memória. Se a cegueira pode ser encarada como paradigma de uma condição contemporânea, o olhar do cego é, também, um paradigma da própria visão, que supera o universo retiniano, pois a imagem não se constitui a partir de um único ponto de convergência, de uma única perspectiva. Ela pode ser apreendida consoante infinitos pontos de vista diferentes e simultâneos. Para Brissac, Bavcar pode observar de modo mais tangível. Pode voltar o rosto para objetos que tinham desaparecido do seu alcance, e pode contemplar coisas que lhe tinham sido indicadas e que, no vento, pelo fato de ele ser cego e o vento ser um elemento que auxilia sua visualização, tornam-se perfeitamente visíveis.

É nesses momentos que ele pode levar à plenitude suas visões, imagens celestes de nuvens ornando as montanhas, fragmentos luminosos que compõem efemeramente um rosto. Ele se entrega às imagens no rumor do

⁵ Este é o trecho final de um texto de Bavcar escrito especialmente para a exposição de fotos na Galeria Funarte no Rio de Janeiro e no Teatro Sesc de Curitiba, realizadas durante o ciclo de palestras: “Muito além do espetáculo” (agosto/setembro de 2003, sob a organização de Adauto Novaes). A exposição reuniu sessenta e cinco fotografias (muitas delas reproduzidas no livro *Memórias do Brasil*), que evidenciam sua técnica única – ele só fotografa no escuro, usando fontes de luz esparsas para marcar o contorno de objetos e formas.

vento, na espera aterrorizada da calmaria. A cegueira descobre a palpabilidade das coisas, constitui um olhar tátil (PEIXOTO, 2004, p. 188).

Procuramos demonstrar como a cegueira e a fotografia acabam funcionando como uma busca de novas orientações para as questões que envolvem a construção do olhar, como uma bússola para a necessária mudança de nossas relações com o mundo visível, diante do qual a cegueira pode se transformar em sina. Bavcar, em seus textos, faz questão de explicitar que sua imagem não é forçosamente visual, e sua opção pela fotografia como modo de expressão tem o valor de demonstrar que todo cego tem o direito de dizer “eu me imagino”. Como imaginar é ter imagens, o fotógrafo que não vê acaba vendo com todos os outros sentidos, e por isso acaba vendo com o corpo. Imaginar é também produzir relatos e provocar relatos, portanto, ocasionar a oportunidade da narração que valoriza a experiência do ato de ver, instaurando a imagem e um outro tipo de visibilidade, alimentada por uma pedagogia da imaginação. O trabalho de Bavcar coloca-se fora do plano de uma normalidade do olhar, ofuscando a ideia clássica de controle do mundo pelo sentido da visão. Em última análise, o que ele provoca com sua forma de trabalhar é uma narrativa da luz, uma escrita da luz.

Jorge Luis Borges, como Bavcar, aproveitou sua experiência pessoal com a cegueira para produzir, em sua literatura, uma reflexão sobre o que é estar cego, e potencializar nela uma positividade para a cegueira. Há narrativas borgeanas que pensam a cegueira e que partem da leitura que o poeta cego faz dela mesma. A alegoria, em relação à questão da cegueira, aparece, por exemplo, em “O fazedor”, conto em que há a descrição das implicações decorrentes da perda do vínculo visual por uma personagem que, no fim, o texto sugere que se trata de Homero, poeta vitimado pela cegueira. Nesse texto, a ideia de luminosidade é associada à prática da memória. Ao reconhecê-la como uma espécie de escritura da luz, o narrador inicia a narrativa descrevendo as impressões da personagem em relação ao “formoso universo”, fato que antecede a descoberta, feita gradativamente, da perda do mundo das aparências. A luz, de várias formas, em seus mais diversos estágios, ilustra as percepções visuais da personagem, para, ao mesmo tempo, revelar e denunciar o que insiste em se afastar da sua organização visual. “Gradualmente, o aprazível universo o foi abandonando; uma insistente névoa apagou as linhas de sua mão, a noite se despovoou de estrelas, a terra era insegura sob seus pés. Tudo se afastava e se confundia” (BORGES, 1999, v. 2, p. 177). A consciência da cegueira chega de forma gradual, mas produz certo horror, ou estranhamento: “Quando soube que estava ficando cego, gritou; o pudor estoico ainda não fora inventado e Heitor podia fugir sem menoscabo. ‘Não verei mais (sentiu) nem o céu cheio de pavor mitológico nem este rosto que os anos vão transformar’” (p. 177).

Borges, que nós leitores acabamos projetando na personagem descrita no conto, acaba sendo inscrito na mesma linhagem dessa personagem.

Dias e noites se passaram sobre esse desespero de sua carne, mas certa manhã ele acordou, olhou (já sem assombro) para as coisas indistintas que o cercavam e inexplicavelmente sentiu, como quem reconhece uma música ou uma voz, que tudo isso já lhe acontecera e que ele o enfrentara com temor, mas também com júbilo, esperança e curiosidade (p. 177).

A memória é acionada como recurso para sobreviver ao episódio da cegueira: “descendeu então a sua memória, que lhe pareceu interminável, e conseguiu extrair daquela vertigem a lembrança perdida que reluziu feito a moeda sob a chuva, talvez porque nunca a tivesse olhado, a não ser, talvez, em um sonho” (p. 177-178).

O olhar do cego é um paradigma da própria visão. O olhar apalpa as coisas visíveis e escuta o mundo exterior. O cego vê com as mãos e com os ouvidos. Refletindo sobre o conflito visual, a personagem do conto de Borges faz uma recuperação da cegueira a partir dos instrumentos auditivos e táteis, diante da necessidade de reconstruir o mundo visível que vai se afastando progressiva e definitivamente. Partir de outras perspectivas de percepção da realidade é a chave que significa redirecionar o olhar para outras formas de orientação visual. A ideia de reposição da luz passa pela construção poética que ressalta o que estava encoberto pelo véu da “última sombra”. Borges aponta soluções para resolver o problema da privação visual e trabalha com a noção de compensação que intensifica outras possibilidades de desenvolvimento e apreensão do mundo. A perda visual, portanto, não impede a criação artística, menos ainda a criação poética, fazendo surgir outros planos reveladores de outros modos de percepção. A cegueira é motivo de inspiração e motor que impulsiona a vida. Na condição de cego, o objetivo do sujeito é ignorar as aparências enganadoras do mundo e, por causa disso, obter o privilégio de conhecer uma nova realidade, até então secreta, profunda, e, por extensão, proibida a qualquer outro que não vivencie a experiência da privação visual. Borges, uma espécie de duplo de sua personagem, ao sublinhar a cegueira e despersonalizar a tragédia, não se deixa seduzir apenas pelos sentidos, mas assume os riscos da incerteza da nova condição, para perder-se naquilo que vê.

A história de Borges tem na Europa o cenário da infância, em razão de seu pai ter ido para lá procurar a cura para a cegueira que a ele, antes do filho, atingira um dia⁶. Como se

⁶ Mariângela de Andrade Paraizo, em “Um piscar de olhos”, texto reunido em uma coletânea de ensaios sobre Borges (MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Borges em 10 textos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 40), descreve como se deu a cegueira na família de Borges, e o processo de perda gradual da visão do escritor em particular: “A cegueira era endêmica na família de Borges. Vinha pelo ramo inglês de sua

lê nos textos escritos por Borges, ele seguia os passos do pai, consciente da tragédia que atingiria também a ele: “Esse lento crepúsculo teve início quando comecei a ver” (1983, p. 167). Borges entende a realidade como o domínio do impreciso, das sombras e das coisas ocultas. Não se trata de um entendimento que vise apagar possíveis imperfeições desse mundo real. Ao contrário, esse entendimento quer, através da cegueira estival, potencializar o ato de ver e descentrar o olhar que se metaforiza em ciência. A substituição do elemento trágico pela produtividade poética revela a ação da metáfora, o trabalho importante da palavra: “minha cegueira vinha gradualmente, desde a infância. Era um crepúsculo lento. Não havia nada de especialmente patético ou dramático” (1977, p. 65).

Em uma conferência intitulada “A cegueira”, publicada em *Sete Noites*, contesta o “equivoco” de que o cego se encontra cerrado em um mundo de escuridão: “As pessoas imaginam o cego preso em um mundo negro. Há um verso de Shakespeare que justificaria essa opinião: ‘*Looking on darkness which the blind do see*’, ‘olhando a escuridão que veem os cegos’. Se entendemos negrura por escuridão, o verso de Shakespeare é falso” (BORGES, 1999, v. 3, p. 311). Borges constrói, em toda a sua obra, uma armadura teórica, até mesmo na que não tematiza explicitamente o tema da cegueira. Ele organiza uma teoria sobre a cegueira e contextualiza as etapas envolvidas no lento crepúsculo que compõe sua vida e, conseqüentemente, gera um sentido para seu fazer literário. A cegueira, como perda, não é a estratégia utilizada. Ela se apresenta como uma possibilidade de ganhar, de recuperar, a partir de outro ângulo, o mundo visível que foi se afastando. Contudo, o mundo visível recuperado não é o perdido, mas um outro diferente dele, que não deixa de ser, na própria semântica borgeana, uma espécie de seu duplo. Ainda na já citada conferência, com o título de “A cegueira”, publicada em *Sete Noites*, Borges afirma: “A cegueira não foi para mim uma desgraça total, não deve ser vista de modo patético. Deve ser vista como um modo de vida: é um dos estilos de vida dos homens” (1999, v. 3, p. 317).

Borges transforma a cegueira em metodologia criativa, em marca do escritor, que entende que a poesia não deve ser visual e sim auditiva. Transforma-a ainda em uma

árvore genealógica. Seu pai, sua avó paterna e seu bisavô eram portadores da doença, que atuava progressivamente. O pai de Jorge preocupou-se em examinar os olhos do filho assim que ele nasceu. Embora ele já enxergasse mal, na ocasião, pôde observar que o bebê tinha olhos azuis, como os de sua esposa, e disse a ela: “Está salvo. Tem seus olhos”. Infelizmente, não foi isso o que se verificou, embora a mãe de Borges tenha-lhe de fato emprestado os olhos, para ler e escrever, enquanto ela viveu. [...] Como ele vai perdendo a visão gradualmente, não chega a se considerar cego a não ser no fim de sua vida, quando já não distinguia sequer a cor amarela, a última que lhe restou. Entretanto, há um momento dramático nessa progressão, que é quando ele descobre que já não pode ler, o que coincide com sua nomeação para diretor da Biblioteca Nacional. A data que ele elege como “momento patético” é o ano de 1955. Quando percebe que já não poderá ler, que trabalhará entre livros dos quais já não poderá usufruir, ele resolve compensar sua perda de visão com o estudo de uma outra língua e escolhe o anglo-saxão, por ser segundo ele, a língua de seus antepassados”.

construção que passa pela oralidade, pelo ditado e por procedimentos do mesmo campo semântico e poético, fazendo dela mais um estilo de vida do que um elemento trágico. Identidade colada ao escritor, modo de vida, a cegueira é um instrumento (um estranho instrumento, na própria afirmação do escritor) que o consola, assumindo a forma de um labirinto que revela o prazer das coisas nubladas perante a impossibilidade de elas serem deslindadas. Uma visão de modo diverso, que valoriza um “saber não ver”, substitui a perda da visão global. Ser prisioneiro de um labirinto visual, que aponta saídas que rejeitam qualquer percurso da razão, é o que alimenta a narrativa de “O fazedor” e põe Borges no impasse que a predestinação inelutável revela. Sendo o labirinto, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses, habitá-lo não deixa de ser uma experiência iniciatória. É dessa experiência iniciatória, que surge pela via da perda de que fala Borges, dessa experiência de cegueira como elemento definidor qualitativo e gerador literário, que surgem os elementos da especificidade utilizada por ele para se definir como escritor.

Borges se deixa perder nos desvios das veredas que são próprias do labirinto, para, dentro de uma aparente impossibilidade revelada pelo episódio da cegueira, converter-se em um “fazedor” de mundos possíveis e viáveis. O fato de sua cegueira ter se revelado progressivamente, sem o impacto da surpresa, do inesperado, faz com que ela ganhe contornos específicos e seja vivenciada aos poucos, por processos homeopáticos. “Meu caso não é especialmente dramático. É dramático o caso daqueles que perdem a visão bruscamente: trata-se de uma fulminação, de um eclipse, mas, no meu caso, esse lento crepúsculo começou (essa lenta perda da visão) quando comecei a enxergar” (1999, v. 3, p. 312). Borges fica cego, despedindo-se progressivamente de uma relação visual com o mundo. Ver vai se tornando para ele numa experiência de percepção de coisas e objetos, bem como de pessoas que de repente lhe escapam, quando as imagens desaparecem enquanto objetos visíveis. Seu olhar passa a ser substituído por olhares que experimentam outras sutilezas alimentadas pela memória e pela imaginação.

Aos poucos fui compreendendo a estranha ironia dos fatos. Eu sempre imaginara o Paraíso sob a espécie de uma biblioteca. Outras pessoas pensam em um jardim, outras podem pensar em um palácio. Aí estava eu. Era, de certo modo, o centro de novecentos mil volumes em diversos idiomas. Comprovei que eu mal conseguia decifrar as capas e as lombadas. Então escrevi o “Poema dos dons”, que começa: “Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite / Esta declaração da maestria / De Deus, que com magnífica ironia / Deu-me a um só tempo os livros e a noite”. Esses dois dons que se

contradizem: os muitos livros e a noite, a incapacidade de lê-los (1999, v. 3, p. 313).

Borges faz referência a sua nomeação, em 1955, para diretor da Biblioteca Nacional, da Argentina, momento concomitante com a chegada da cegueira. A biblioteca tem muitos significados em sua vida. Dela ele guardava lembranças por ter ido muitas vezes lá com seu pai, que era professor de psicologia. Foi dentro dela que Borges, uma vez perdido o acesso ao mundo visual, focaliza, mais uma vez, num movimento próprio, sua particular forma de mediação sobre as coisas que o circundam. Daí cria-se sua imaginação e sua memória.

Meus amigos não têm rosto,/ as mulheres são aquilo que foram há tantos anos,/ as esquinas podem ser outras,/ não há letras nas páginas dos livros./ Tudo isso deveria atemorizar-me/ mas é um deleite, um retorno./ Das gerações dos textos que há na terra/ só terei lido uns poucos,/ os que continuo lendo na memória,/ lendo e transformando (1999, v. 2, p. 419).

Assim fica demonstrado seu papel de espectador que percebe e vivencia o poder de clarividência como um sujeito capaz de doar sentido às coisas. É um espectador, que fica, acima das aparências, ao fazer a síntese (ou o inventário) do mundo. Essa forma muito particular de se relacionar com a vida promove uma redefinição geral da relação entre trevas e escuridão, porque pode resolver todas as incongruências semânticas que resultam dessa associação e, a partir daí, afastam a ideia redutora de “deficiência visual”. “Vivo nesse mundo de cores e quero dizer que, se falei de minha modesta cegueira pessoal, foi, acima de tudo, porque não é essa cegueira perfeita em que as pessoas pensam; e em segundo lugar porque se trata de mim” (1999, v. 3, p. 312). Tornando-se um cego particularizado por sua cegueira, Borges cria uma poética do ver, refutando o empenho inútil de registrar tudo o que tem pela frente, para, em substituição a tal procedimento, exercitar um olhar que se desperta em direção ao passado, divertindo-se e compenetrando-se nas imagens de um outro tempo, suscitadas nas referências que a memória impregnou e não apagou de todo. O recurso do recuo ao passado, uma maneira de neutralizar qualquer noção aparente de perda, instala um desequilíbrio na relação com o presente e, por isso, elimina as metáforas do mundo das aparências recentes, para valorizar as metáforas do mundo das certezas revisitadas pela lembrança, o que expõe a memória à recordação dos aromas, das cores, das sonoridades e de outras formas de cultura.

Borges reconhece que, ao ver-se privado do mundo visível, opta por um caminho que é o da volta ao passado, um recuo ao tempo de seus antepassados:

Pensei: perdi o mundo visível, mas agora vou recuperar outro, o mundo de meus remotos antepassados, aquelas tribos, aqueles homens que atravessaram a remo os tempestuosos mares do Norte e que, vindos da Dinamarca, da Alemanha e dos Países Baixos, conquistaram a Inglaterra; que se chama Inglaterra por causa deles, já que “England”, terra dos anglos, antes se chamava “terra dos britânicos”, que eram celtas (1999, v. 3, p. 315).

A restauração do passado, feita através da memória, produz uma revisão do curso de uma existência. Ela é o terreno fértil para o aparecimento de possibilidades imprevistas que trazem a dúvida e que insuflam esse mundo desconhecido de surpresa, de risco, de expectativa, de iniciativa e de observação. A memória funciona, em Borges, não como caminho de evasão, nem de escapismo, mas sim como forma denotadora de liberdade criativa, como forma inédita de acesso ao presente imediato, tecido por visões de um outro tempo. A memória estabelece, por isso, uma relação intrínseca com o olhar e com o trabalho, e fixa saberes na evocação de uma experiência muito concreta. Aqui ficam claras as associações entre a memória e a cegueira. Mais do que um esforço por perceber o mundo de um outro ponto de vista, Borges estabelece estratégias para definir e redefinir seu fazer artístico. Não importa, por isso, somente dar estatuto de tema à cegueira, muito menos tentar compreender seus porquês e suas razões. Na produção literária de Borges, não está em evidência o tema do “cego que vê”, muito menos uma idealização da cegueira. O processo de produção de sentido é outro e tem potencialidades muito mais abrangentes. O que aparece tematizado é o olhar que sabe ver, o olhar competente que passou pela experiência da cegueira física e elevou-se acima dela, pela ciência e pela possibilidade de construção de outros saberes. Borges, pelo fato de ter se tornado cego de forma lenta, desconfia da percepção imediata, quase sempre ilusória, e a relativiza comparando-a a outras formas de percepção: a memória, a imaginação, a audição e o tato. Borges, mesmo vitimado pela degeneração visual, consegue olhar para fora e inscrever, pelo âmbito da perda, um novo potencial de visibilidade, associado a um outro tempo.

Minha cegueira não é espantosa, ela não se deu bruscamente. Ela tem me ajudado em meu trabalho. Meus olhos fechados para o mundo fazem com que eu me acostume ainda mais à solidão. Quando se é cego é preciso passar a maior parte do tempo da vida dentro de um quarto fechado. Esse quarto fechado pode chamar-se solidão. É aí que se percebe que se está realmente sozinho, por dentro do próprio corpo. Assim, adquire-se o hábito de se deixar levar pelo tempo. E é aí que se descobre o quanto o tempo demora a passar. O tempo caminha devagar, muito devagar (BORGES *apud* FARIA, 2001, p. 48-49).

Em *O século de Borges* (1999), Eneida Maria de Souza, estudiosa do poeta, publica dois ensaios: “Lo cercano se aleja” e “Um estilo, um aleph”, que procuram entender a

poética borgeana diante da perspectiva da cegueira. Os ensaios reconhecem as estratégias utilizadas por Borges para tematizar a cegueira em sua obra, bem como descrevem o empenho literário do poeta na tentativa de construção da memória auditiva, que culmina com uma releitura do passado. Na leitura crítica da professora Eneida, o vínculo entre o discurso da cegueira e o da literatura permite a inscrição de Borges na linhagem dos escritores cegos (Homero, Milton, Prescott e Joyce). Elaborando essa conduta em prática discursiva, “o tema da cegueira transforma-se em poética do fragmento, do aleph, do suplemento e do crepúsculo” (SOUZA, 1999, p. 67). Nessa direção, a cegueira para Borges é um processo que metaforiza a perda e investe de caráter simbólico as compensações que elege para reverter o problema inevitavelmente esperado; mal comparando, seria o equivalente a aprender uma nova língua.

Eneida, em “Lo cercano se aleja”, surpreende Borges como leitor diante do labirinto que sua biblioteca representa, na articulação entre vivência e saber, e na aceitação de que todas as histórias do mundo se tecem com a trama de sua própria experiência. A autora estabelece um vínculo entre biblioteca e labirinto na cartografia de Borges. A biblioteca-labirinto é motivo de libertação, uma vez que motiva e libera saberes aprisionados. No símbolo que a biblioteca evoca desenha-se a reserva de saber que Borges acumula como um tesouro, e que desentranha do fundo de sua cegueira: o narrador que se multiplica em diversos narradores, refazendo com palavras o recorrente labirinto como uma imagem do mundo. A figura de Borges dá sentido a uma memória que serve para conter as incertezas do tempo presente por meio de um apego a um passado revisitado e recriado em sua escritura, o que vai sustentar todo o universo metafórico trazido a reboque da cegueira: uma maneira de voltar à luz sem se deixar prender nos desvios das veredas. Em Borges fica nítida a estreita relação entre cegueira e saber.

O convívio permanente com a biblioteca concede a esse leitor de minúcias e de fragmentos de textos, de “capas e lombadas”, o hábito de exercitar o olhar míope que apaga o suposto olhar onipotente do saber, perdido no afã de tudo abarcar. A versão condensada dos livros dispersos nas estantes é para Borges uma das formas de ampliar o arsenal de histórias, reduplicando as letras contidas no grande texto do paraíso-biblioteca. Funciona ainda como estratégia capaz de anular a personalidade autoral: ele se nomeia declaradamente copista e tradutor das tramas urdidas pelos livros. Na biblioteca, a leitura e a escrita contribuem para a formação de um procedimento complementar, tornando-se Borges o leitor de um texto que o precede. Perdido no labirinto, o escritor reduplica e traduz saberes que ao mesmo tempo o aprisionam e o libertam (SOUZA, 1999, p. 44).

A memória é, dessa forma, trabalhada como razão de ser e objetivo do que se escreve. Um dos temas em Borges é o da atualização do passado por meio da memória:

memória como espelho e labirinto, dois poderosos símbolos presentes na obra do autor argentino. A professora Eneida, em seu ensaio, argumenta que “torna-se cada vez mais evidente a construção da poética da cegueira em Borges, ao se analisar a estreita articulação entre os textos literários, ensaísticos e confessionais por ele produzidos” (1999, p. 48). A cegueira, nessa direção, é fator condicionante da carreira literária e se vincula a um discurso que passa longe da piedade, para se inscrever em uma história familiar ligada à tradição dos diretores da Biblioteca Nacional. A experiência de Borges de reconstruir seu universo visual a partir de sua cegueira, encarada como uma moléstia crônica, a desvincula de seu possível matiz de tragédia. Ao tirar o aspecto trágico de sua condição, Borges enfrenta a cegueira a partir da perspectiva de que tudo que é próximo se afasta: “Ao entardecer, as coisas mais próximas já se afastam de nossos olhos, assim como o mundo visível se afastou de meus olhos, talvez definitivamente” (1999, v. 3, p. 323), Borges reconhece que “a cegueira gradual não é uma coisa trágica. É como um lento entardecer de verão” (v. 3, p. 15).

A preferência de Borges pela poesia surge de seu íntimo contato com a solidão, surge de sua incapacidade de produzir imagens externas por conta de sua cegueira. “Eu nunca construí personagens, eu não sou Dickens ou Eça de Queirós, nem faço como Gustave Flaubert, que descrevia minuciosamente até os móveis da casa onde morava” (BORGES *apud* SCHWARTZ, 2001, p. 506). A cegueira cria uma escrita que só pode surgir dela. Em “Um estilo, um Aleph”, Eneida Maria de Souza centra a discussão no método que Borges elege para continuar escrevendo, mesmo depois de não enxergar mais. Através da simulação da escrita sobre o papel, na verdade o dorso de sua mão esquerda, Borges vai ditando seus textos para alguém. Sobre essa rotina, Borges declara: “De qualquer forma, eu trato de estar sempre ocupado com alguma coisa. Perdi a vista como escritor e leitor em 1955, tudo o que escrevi depois disso foi ditado. Como fico muito só, passo grande parte do meu tempo corrigindo originais mentais, para dizer assim” (*apud* SCHWARTZ, 2001, p. 521). A memória da escrita não elimina a possibilidade de continuar escrevendo. A garantia de que as pessoas estão sendo fiéis ao que o poeta dita é que faz com que ele siga em frente, escrevendo e lendo depois de 1955. No texto de Eneida, ela lembra que

a cegueira permitiu a Borges a conquista de outras formas de percepção da realidade, da substituição do mundo das aparências do mundo visível, pela imaginação sempre ativa, pela escuta da voz alheia que recita os versos e os textos dos autores preferidos ou das línguas anglo-saxônicas aprendidas com a ajuda das alunas. Diante da emergência de criar através da prática cuidadosa da memória, o autor troca, por volta dos anos 1950, a prosa pela poesia, ficando uma década sem escrever contos ou artigos maiores (1999, p. 64).

Borges substitui a visão do olho pela visão proveniente do tato, usando o indicador da mão direita para deslizar sobre o dorso da mão esquerda, à propósito de uma página que só existe na imaginação do escritor, mas que se torna real como estruturante de seu novo processo de criação. A audição é outro sentido utilizado por Borges para compor sua nova forma de ver, de escrever e de ler. O som das palavras, lidas pelos outros, ou das palavras ditadas para os outros, lhe chega como seu modo de construção do poema. O objeto construído é devolvido pelo interlocutor numa ação conjunta de ditar e ouvir, de ouvir o lido e pontuar de acordo com seu estilo de autor-leitor. Som ditado, som devolvido/repetido pelo interlocutor, e experiência tátil sobre a mão revelam novas estratégias de criação que se fundam na repetição exaustiva, quase mântica, com a intenção de burilar o texto que se faz à medida que vai sendo ouvido. Redirecionar o olhar para o tato é atribuir às coisas um sentido definitivo, independentemente do ponto de vista.

Em *Paisagens urbanas*, Nelson Brissac afirma: “A mão se sobrepõe ao olho” (1998, p. 162). Esse é o modo de trabalho de Borges, que coloca, literalmente, a visão na ponta dos dedos e transforma a voz de quem dita em motor na composição de seus “olhares”, criando com isso uma “prática auditiva da memória” (SOUZA, 1999, p. 49). O texto criado no dorso da mão do escritor pode ser uma espécie de desenho que se fia na memória das palavras, do som, do ritmo, já que a mão cega tateia para traçar um registro gráfico imaginário, rompendo a fronteira de todos os sentidos. O movimento executado por Borges é visual e auditivo, motor e tátil e inaugura uma arte surgida da cegueira.

A tese, portanto, se desdobra a partir das reflexões que estamos expondo e parte de duas perguntas – o que destina o homem à cegueira? e, haverá mesmo uma cegueira inevitável, como sina de todos nós? Estas perguntas vêm sendo feitas desde o momento em que escolhemos o tema da cegueira, e elas têm sido responsáveis por alimentar constantemente o trabalho que temos desenvolvido. Ao longo do tempo, porém, elas foram adquirindo respostas diferentes sempre aumentadas ou diminuídas pelos trabalhos de leitura e pelo trabalho teórico.

O primeiro delimitador deste meu estudo é a cegueira representada como um mal nas narrativas escolhidas, justamente o oposto da apresentação inicial que teve, nas figuras de Bavar e de Borges, seus personagens exemplares. Elegi neste meu trabalho, especialmente a cegueira marcada negativamente pela semântica, e a cegueira expressa como um mal, propriamente dito, e como a grande responsável pelo mal que há no mundo. Essa escolha está intimamente ligada aos textos de José Saramago e de Ernesto Sábato, *Ensaio sobre a cegueira* e “Informe sobre cegos”, objetos principais desta tese. Além disso, motivou-me ainda a

constatação de que o tema da cegueira tem-se mostrado recorrente em grandes escritores e em grandes artistas da atualidade.

O método de trabalho consistiu basicamente em: primeiro escolher o tema e em seguida delimitá-lo, depois escolher os textos e os autores a serem trabalhados. Uma vez delimitado o tema, a cegueira, e escolhidos os autores, Saramago e Sábato, e os textos, *Ensaio sobre a cegueira* e “Informe sobre cegos”, veio a segunda etapa, composta por uma leitura de boa parte da obra de Saramago, especialmente *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado*, *Memorial do convento*, *Manual de pintura e caligrafia*; seguida da leitura completa da obra de Sábato, tanto a ficcional, *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas*, *Abaddón el exterminador*, como a ensaística, *Uno y el universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia*, *El escritor y sus fantasmas*, *Apologias y rechazos*, *Entre la letra y la sangre*, *Antes del fin*, *La resistència*. Procurei entender o pensamento estético de Saramago e o de Sábato. Busquei conhecer melhor o estilo de cada um. Reconheci que eles se sobrepõem em muitos temas, em alguns pensamentos, e na forma de tratar uns e outros. A leitura abrangente das obras, de um e outro, foi feita e repetida, mesmo depois de escolhidos os livros-tema deste trabalhado. Acreditamos que o texto literário é o grande motor que nos impulsiona e que nos gabarita a produzirmos qualquer tipo de discurso a ele relacionado. O foco principal, no entanto, se manteve na leitura do *Ensaio* e do “Informe”, selecionados para serem os textos que possibilitarão a construção de um olhar e de uma teorização.

As ideias de Saramago e de Sábato, expostas em seus textos, passaram a ocupar o primeiro plano de nossas reflexões e passaram a compor o argumento que sustentará a arquitetura teórica desta tese. O texto literário passou a ser, por isso, o meu ponto de apoio e o lugar de onde eu procurei escrever o texto. Busquei relacionar os autores com eles mesmos, ideias relacionadas internamente na obra, e, a partir daí, busquei estabelecer um diálogo entre os dois autores. Especialmente um diálogo com os conceitos semanticamente próximos, traduzidos por sua escrita dos textos ficcionais. O conceito básico que os dois autores acabam por construir nas ficções selecionadas é o conceito da cegueira. Da leitura, surgiram os tópicos nos quais acreditei dever me aprofundar: a cegueira como mal; a incapacidade de as personagens estabelecerem comunicações umas com as outras; a impessoalidade como marca discursiva, acentuando a solidão como uma constante dos textos; a violência nas relações; a literatura como construtora de um saber produzido pela narrativa; e, como inquietação pessoal, a consciência de que é impossível utilizar procedimentos teóricos sem correr riscos.

Para auxiliar a leitura, reuni algumas referências para discutir o assunto, utilizando uma posição teórica “pós-moderna” no que respeita ao tema da cegueira, o que pode ser

comprovado nos autores que elejo para a discussão: Ítalo Calvino, Paul Virilio, Paul de Man, Nelson Brissac Peixoto, Pierre Levy, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-Francois Lyotard entre outros.

O que destina o homem à cegueira é uma tese em que as citações das narrativas que estão no foco principal, possuem um peso que não pode ser ignorado. Além de terem o papel tradicional de suporte das ideias elaboradas, e de referenciá-las, organizando-as bibliograficamente, as referências têm também a função de confrontar os assuntos, oferecer novas possibilidades de leitura, reforçar as mediações, cotejar posições desenvolvidas por teóricos, ou pelos próprios escritores em foco, reunir citações de autores que discutem o assunto em questão e, principalmente, destacar questões que têm relevância. As muitas citações dos textos de Saramago e de Sábato se justificam pelo fato de, em vários momentos, o próprio relato, com sua força, ser o elemento balizador do que pretendíamos argumentar.

Os capítulos apresentam-se em número de quatro. No primeiro capítulo, procuro trabalhar com um conceito de cegueira que seja suficiente para os propósitos da tese. Não é, portanto, uma análise geral do que seja a cegueira, mas uma análise parcial, que busca um conceito que se encaixe dentro do trabalho, para proporcionar a leitura dos livros escolhidos.

A avalanche midiática e tecnológica que nos leva a olhar cada vez mais rapidamente as coisas, nos leva também a, cada vez, termos menos consciência do que estamos olhando. O mundo que se dá tanto a ver não é mais percebido nas perspectivas tradicionais. Ele se expõe num horizonte sem fim, por não estar inscrito em limites. Tudo está, cada dia, mais opaco. Quanto mais elementos se põem à visão, mais temos coisas que nos escapam. É a marca da saturação.

Toda a história da cegueira moderna pode ser contada a partir dessa exposição sem fim, dessa nebulosidade produzida pelos apelos constantes que fazem com que imagens sejam sobrepostas umas às outras. Assim nenhuma delas se dá efetivamente ao olhar. A cegueira instaura uma nova maneira de ver, em razão do espaço sem profundidade nem limites, que conforma a visualidade contemporânea. O olhar hoje, segundo Brissac, “é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar” (2003, p. 13). Em resposta à sobreposição de inúmeras camadas de material que se oferece à visão, e ao acúmulo é que surge a recusa de ver.

O capítulo é alimentado por citações de estudiosos que, direta ou indiretamente, contribuem para nossa reflexão sobre a cegueira. Faço referência a filmes que têm a cegueira como elemento central. Apresento, ainda, a visão de três escritores que, de formas variadas, experimentaram o mundo sem luz.

No segundo capítulo da tese, volto meu olhar para o livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. A narrativa, repleta de metáforas sobre o cegamento progressivo da humanidade, pode funcionar como uma representação, em microcosmo, do mundo diante da premissa apocalíptica de que estamos todos, de alguma forma, condenados à cegueira. Introduzo o capítulo, buscando delimitar o conceito de cegueira utilizado na leitura que fiz do *Ensaio*. Nesse capítulo, aparece o “leitor da livraria”, uma personagem que caminha com a escrita e que me ajuda a desenhar os contornos que pretendo com o que afirmo.

No capítulo três, faço uma leitura do “Informe sobre cegos”, de Ernesto Sábato. Início o capítulo com uma breve apresentação biográfica de Sábato e analiso também os livros de ficção em comparação com os livros de ensaio do autor.

Termino com o capítulo quatro, que é uma breve comparação analítica entre o *Ensaio* de Saramago e o “Informe” de Sábato.

1 – A cegueira – busca de um conceito

O tema que nos interessa investigar nesta tese é o tema da cegueira. A cegueira, não com um único sentido, mas com os sentidos que ela vem adquirindo ao longo do tempo, e com o sentido que ela tem na contemporaneidade. É claro que nossa intenção de chegar a um conceito de cegueira tem como objetivo extrair dos textos escolhidos, para direcionar esta tese, um suporte para que eles possam, eles mesmos, nos ajudar a produzir o argumento teórico que pretendemos desenvolver. Neste capítulo, vamos fazer uma análise de leituras feitas, e aproveitaremos este momento para passarmos pela bibliografia lida nesse período, bem como pelos textos literários de outros autores, que, além de Saramago e Sábato, puderam, em algum momento, compor nossas reflexões. Faremos, ainda, uma breve análise de alguns filmes e de alguns fotógrafos que pensam a cegueira, ou como conceito, ou como deficiência que acomete o ser humano. Um aspecto se sobressai quando pensamos em cegueira. Ela, como aqui a estamos estudando, representa muito mais do que uma incapacidade física. Em alguns casos, nem tem a ver com questões físicas. A cegueira, aqui, é uma impossibilidade de acessar o conhecimento em qualquer nível de abordagem. Ela representa, nesta tese, então, questões da ordem da incompetência, da ordem da incapacidade de ter conhecimento, da ordem do sujeito perdido, aturdido por um mundo de imagens. Em última análise, ela significa inclusive nossa impossibilidade de analisar o texto literário.

Ao procurar uma bibliografia específica sobre a cegueira, o que encontramos é a cegueira subliminarmente conceituada nas entrelinhas dos textos que definem o olhar e a visão. Por isso, vamos partir de alguns textos que discutem o olhar, para podermos começar a discussão.

Merleau-Ponty, no ensaio *O olho e o espírito*, afirma: “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. Afirmando, ainda, que só a experiência sensível é “fundamento de direito” para todas as construções do conhecimento, podendo revelar a cegueira da consciência. Essa cegueira surge de um “erro” teórico, de uma grande ilusão, porque separa a consciência do sensível. Merleau-Ponty propõe uma mudança na forma de pensar. Ele associa a consciência aos sentidos, e convida a tomar o corpo como fundamento. Em *O visível e o invisível*, explicita seu pensamento: “Definir o espírito como o outro lado do corpo – não temos ideia de um espírito que não estivesse de par com um corpo, que não se estabelecesse sobre esse solo”. Dessa forma, Merleau-Ponty reescreve uma tradição. Para ele, existe um campo, um “tecido conjuntivo dos horizontes exteriores e interiores” que não é a Natureza transcendente – o em si do naturalismo – nem o espírito imanente; e se propõe

avançar nesse entremeio. É no intervalo dos sentidos que, segundo Merleau-Ponty, podemos descobrir que “ver é, por princípio, ver mais do que o que se vê, é aceder a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível”.

A proposta que Merleau-Ponty efetiva é a de juntar a ideia aos sentidos. Essa proposta teve em Epicuro um de seus anunciadores, quando ele afirmava que todo o conhecimento começa nos sentidos. Para Epicuro, os sentidos são os mensageiros do conhecimento.

É nessa linha relacional entre conhecimento e sentido que surge nossa reflexão sobre a visão. Associando conhecimento e sentidos, a tradição filosófica passou a tomar o sentido da visão como o responsável pela aquisição do conhecimento. Para muitos pensadores, a visão é o modelo do saber. Aristóteles escreve na abertura da *Metafísica* (2005, p. 21):

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade, nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças.

É no momento em que o ato de visão surge que o especialista pode discernir as coisas, criando assim um espírito perspicaz, capaz de distinguir as coisas simples para as quais o cientista lança sua atenção. O espírito perspicaz, com o fim de compreender, olha de perto, e do mais perto possível. Ele detecta com maior acuidade essas coisas e as conhece através delas mesmas. Introduce-se aí uma reflexão sobre o que faz a especificidade do sentido da visão. Para que as coisas visíveis sejam percebidas pelo olho, é preciso que esteja presente um elemento de outra natureza: a luz. Na ausência da luz, o olho é como que cego. A visão é, portanto, dependente da luz que o Sol irradia e por isso passou também a ser associada ao Bem. Na tradição filosófica, que remete a Platão, a luz que vem do Sol representa o Bem. É uma forma de comunhão com Deus, uma participação no ato de criação do universo. A visão – essa é nossa experiência – precisa da luz, sem a qual desaparece. Para Platão, os olhos são compostos a partir da formação dos globos oculares, de tal modo que deixam filtrar a parte mais pura do fogo, que está contida no corpo e que se mistura ao fogo exterior. Quando um objeto sensível toca o campo luminoso, assim formado, produz-se um movimento que é transmitido através do corpo até a alma, e que nos traz a sensação pela qual dizemos haver visão. Ao chegar a noite, o fogo interior que escapa do olho não encontra mais no ar ambiente

um elemento exterior que lhe seja semelhante. Foco luminoso precário, o olho, então, deixa de ver; suas pálpebras se fecham e vem o sono. É essa teoria da visão que já se encontra na “analogia solar”. Assim como, nas trevas, o olho acaba por fechar-se e a alma por adormecer, também a alma que conhece é incapaz de adquirir o *saber* propriamente dito, enquanto relaciona-se apenas com as coisas submetidas à geração e à corrupção. Isso é, para Platão, o equivalente da obscuridade. Poderíamos crer então que a alma, nesse estado, é cega: tudo se passa, diz Platão, como se “ela não possuísse inteligência” (2004, p. 56). Nem o olho, nem a alma, contudo, são intrinsecamente deficientes. Basta trazer-lhes a luz para que sua “performance” seja perfeita.

Objetivando analisar os textos literários que temos diante de nós – *Ensaio sobre a cegueira* e “Informe sobre cegos” – resta-nos concluir, do que estamos expondo, que, para Platão, o homem que sabe é o contrário do distraído, do irrefletido, não o é porque detém um saber que o outro não possui, mas porque tem uma vista mais ampla das relações entre as coisas e os conceitos, e baseia seus argumentos em princípios mais longínquos. O paradigma do saber é a luz. Sendo a luz a porta da visão, pode-se concluir, dentro dessa forma de pensamento, que os olhos são a abertura do saber. Por isso os olhos são considerados “janelas da alma, espelho do mundo”. Compreendendo-se, pois, a declaração de Leonardo da Vinci:

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento. [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? [...] O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si⁷.

De acordo com esse pensamento, pode-se concluir que é a partir dos olhos que o homem pode chegar ao conhecimento. Esse conhecimento passa por sucessivos estágios como Platão exemplifica muito bem com o mito da caverna. É através da alegoria da caverna que podemos perceber a evolução do prisioneiro acorrentado do começo. Ele que não adivinha nada do que se passa por trás de suas costas e sequer sabe que se encontra em um antro do qual poderia sair, evolui até o homem do conhecimento, que na quarta etapa de seu processo de evolução, é capaz de elevar seu olhar em direção ao Sol. E a partir desse momento conclui que o sol é que produz a vida e as estações, e que é de alguma forma a causa de tudo o que ele tinha visto quando estava sentado na caverna – para onde será forçado a retornar.

⁷ Trecho usado como epígrafe do documentário *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho.

Não é apenas porque viu o Sol que o ex-prisioneiro é superior a seus companheiros, mas porque compreende que é o Sol que garante a existência do mundo, dos seres vivos, dos artefatos que estes fabricam, dos fogos que acendem e das sombras que estes últimos projetam. Foi nesse momento que o ex-prisioneiro tomou enfim consciência de toda a sua situação e pôde então figurá-la. É nesse momento que a luz o inunda: quando não há mais nenhuma confusão para ele entre aparência e realidade.

O que significa a saída das trevas, em Platão? As trevas representam, para ele, não a simples ignorância, mas a ingenuidade, que é coisa completamente diversa. Tema moderno e tema platônico. Platão nota frequentemente o quão difícil é não dissociar a aparência da realidade, a imagem de seu original. O que é lastimável, na alegoria da caverna, não é que os homens tenham de se relacionar com imagens, mas sim, que não sabem que são eles próprios imagens. A razão de sua cegueira é mais simples e mais profunda: não pensam ainda por meio da separação: “aparência/realidade”. O prisioneiro da caverna é arrancado de seu estado de inconsciência. Ele ignorava que vivia acorrentado em um antro, não fazia a menor ideia de que seu saber era um falso saber.

Interessa-nos, ainda, analisar um trecho de Platão:

Nós habitamos, pois, essas cavidades, embora não o notemos: cremos que estamos a morar na superfície superior da Terra, da mesma forma como acreditaria morar na superfície do oceano aquele que habitasse o seu fundo, pois, vendo o sol e os demais astros através da água, haveria de tomar o oceano por um céu. Sua indolência e fraqueza jamais lhe permitiriam vir à flor do mar, nem, uma vez emerso da água e volvida a cabeça na direção desses lugares, ver como são mais puros e mais belos do que os outros, sobre os quais aliás ninguém o poderia informar, por jamais tê-los vistos. É mais ou menos a mesma coisa o que sucede a nós. Morando num buraco da Terra, acreditamos estar em sua superfície exterior, e damos ao ar o nome do céu, como se os astros de fato planassem no ar, nosso céu. O caso é bem o mesmo: por fraqueza e indolência estamos impossibilitados de subir até o ar superior. Se alguém escalasse a parte superior da Terra, ou voasse com asas, esse alguém haveria de contemplar o que existe por lá, e se sua natureza fosse bastante forte para lhe permitir uma observação prolongada, verificaria que aqueles é que são o céu verdadeiro, a luz verdadeira, e a Terra verdadeira – assim como os peixes, que sobem do mar, veem o que há em nossa Terra! (1987, 109c- 109e).

Platão refere-se assim a uma ignorância específica. Uma ignorância que não é analfabetismo, falta de conhecimento, mas cegueira acrescida de estupidez. Os homens não são cegos quaisquer: são cegos que ignoram a existência de seres dotados de visão. Em Platão, a visão é a certeza do conhecimento adquirido, enquanto a cegueira é o

desconhecimento que está tanto na ordem do falso conhecer como na ordem de não conhecer nada. A reflexão platônica é toda dirigida contra o senso comum.

Platão diz que, para sair do estágio de nada saber e crer que sabe, é preciso, não apenas “virar a cabeça” e “violentar-se”, mas sobretudo deixar que o educador use de violência. Não há, aqui, nenhuma “razão natural” à nossa disposição. Não há mais aqui um estoque de ideias simples, que cada espírito seria capaz de consultar se fosse competente para ver efetivamente. O que se afiguraria como natural seria somente a desrazão. A fórmula para que os homens pudessem se curar dessa desrazão seria a de serem convidados a observar melhor: é preciso que aqueles que são capazes passem a olhar além.

Há, então, também em Platão, a associação do olhar com o conhecimento, e da cegueira com o desconhecimento. A incapacidade de percepção em relação às coisas é fruto de uma incompetência de visão, de uma relação com a cegueira.

Dando um salto, podemos dizer que, na contemporaneidade, tanto filósofos, quanto cientistas, como psicólogos da percepção, como teóricos da literatura, têm sido unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem do século XXI recebe lhe vem por imagens. Somos seres predominantemente visuais. Bosi afirma, em “Fenomenologia do olhar” (ver NOVAES, 2003, p. 65), baseando suas afirmações em dados da psicologia da percepção, que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Diz, ainda, que o sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos óticos, de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro. A visualidade está relacionada intimamente com o cérebro, podendo ser vista como um desdobramento dele ou como elemento que o leva a desenvolver-se. Seja como for, devemos considerar essa íntima relação. A própria frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. Olhar é dirigir a mente para um objetivo. Olhar é usar a aparelhagem da mente, colocar a mente em ação. É procurar um significado nas coisas que são olhadas, é inserir essas coisas dentro de um universo perspectivo.

O corpo, como receptáculo das sensações, utiliza-se de vários sentidos para a recepção do mundo externo e, para, a partir dessa percepção, produzir um conhecimento. Em casos suficientemente reiterados, podemos observar que a uma teoria do olhar (sua origem, sua atividade, seus limites, sua dialética) poderão coincidir uma teoria do conhecimento e uma teoria da expressão. O olhar e sua organização espaço-temporal precedem o gesto, a fala e sua coordenação no conhecer, reconhecer, fazer conhecer, assim como nas imagens de nossos pensamentos, nos nossos pensamentos, nossas funções cognitivas que ignoram a passividade.

O olhar, contudo, não está isolado, está inserido na corporeidade, vincula-se a outras percepções: ao tato, ao paladar, ao olfato, à audição. Há momentos em que são os outros sentidos que nos ajudam inclusive a ver melhor. O que sustentaria uma tese de que, se por um lado o olhar é a percepção mais utilizada, por outro, ele não elimina os outros órgãos de sentido, vindo até a precisar deles para ser mais exato. Olhamos melhor quando colocamos as mãos, quando sentimos os cheiros, quando ouvimos bem, quando sentimos melhor o gosto das coisas. Tanto é verdade que o olhar é auxiliado pelos outros órgãos dos sentidos, que, ao perder a visão, uma das coisas que a pessoa aprende é a utilizar com mais propriedade todos os outros sentidos. O cego tem apurados os sentidos de audição, de tato, de paladar, de olfato.

É preciso distinguir dois tipos de olhar: um olhar ao acaso, sem consciência do que se está vendo, comum em sociedades em que o apelo visual é intenso; e um olhar intencional, obtido através de um ato de visão, claro para o sujeito que vê. No primeiro caso, esse olhar nada mais é do que o esgotamento e o excesso de exposição a imagens cada vez mais atraentes e cada vez menos cuidadosas em relação ao sujeito que não é mais respeitado por elas. Essas imagens produzem resultado, levando o indivíduo a ter necessidade de consumir certos produtos sem refletir se precisa ou não deles, e o objetivo delas encerra-se aí. No segundo caso há um sujeito que objetiva produzir um ato de visão e que cumpre seus desejos vendo e analisando pontualmente o que vê.

A partir desses dois tipos de olhar, podemos dividir o tempo em eras, marcadas por um processo de evolução da lógica da percepção, como faz Paul Virilio em seu livro *Máquina de visão*. A primeira era seria marcada pela lógica formal e estaria ligada ao desenvolvimento da pintura, da gravura e da arquitetura, e teria seu marco de conclusão no século XVIII. A segunda era seria a da lógica dialética e teria seu ponto de apoio na fotografia, na cinematografia ou no fotograma, e seria realizada no século XIX. A terceira era seria a da lógica paradoxal e coincidiria com o início da videografia, do holograma, e da infografia. Para Virilio esse momento marcaria a própria conclusão da modernidade pelo encerramento de uma lógica da representação pública. O espaço “público” da cidade cede subitamente à “imagem pública”, imagem paradoxal de uma presença em tempo real que suplanta desta forma o espaço real tanto do sujeito quanto do objeto.

A obra *Máquina de Visão*, de Paul Virilio, é provocante para nossa visão de cegueira. Desde suas primeiras páginas, o livro tenta recuperar historicamente, a partir do que ele denomina como era da lógica formal da imagem que é a pintura, uma ideia de imagem progressivamente modificada pela evolução de nossos conceitos de visão, desencadeados pelo surgimento de máquinas e de tecnologias que alteraram nossos modos de ver. Evoluímos de

uma época em que a veracidade de uma obra dependia, parcialmente, desta solicitação do movimento do olho (eventualmente do corpo) da testemunha que, para sentir um objeto com o máximo de clareza, deve executar um número considerável de movimentos minúsculos e rápidos de um ponto a outro do objeto; para uma época em que só estimamos com dificuldade as virtualidades de uma lógica paradoxal do videograma, do holograma e da *imagerie* numérica. Para Virilio esta é provavelmente a razão do delírio da interpretação jornalística, que hoje ainda cerca estas tecnologias, assim como da proliferação e da obsolescência dos diferentes materiais informáticos e audiovisuais.

O paradoxo lógico é, na leitura de Virilio, finalmente, o da imagem em tempo real que domina a coisa representada, este tempo que, a partir de então, se impõe ao espaço real. Esta virtualidade, que domina a atualidade, subverte a própria noção de realidade. Esses elementos justificam a chamada crise das representações públicas tradicionais (gráficas, fotográficas, cinematográficas...) em benefício de uma apresentação, de uma presença paradoxal, telepresença à distância do objeto ou do ser que supre sua própria existência, aqui e agora. A própria realidade passaria por um processo de “alta definição”. É a realidade da presença em tempo real do objeto que é definitivamente resolvida. Na era da fotografia era somente a presença em tempo diferenciado, a presença do passado que impressionava duravelmente as placas, as películas ou os filmes, a imagem paradoxal assumindo assim um comportamento comparável ao da surpresa, ou ainda mais precisamente, do “acidente de transferência”. O fotograma embute em si a vontade de guardar o passado, conservar a memória, mas também traz em si o desejo de mobilizar o futuro, abrindo espaço para essa mobilização que se concretizará com a chegada do videograma.

A comunicação social, que se fazia nas avenidas, e praças públicas e que ocupava o espaço da cidade, passa a ser ultrapassada e substituída pela tela, pelo cartaz eletrônico à espera da chegada, do que serão as “máquinas de visão” capazes de ver, de perceber em nosso lugar. Se o conceito de visão sofre, a partir de então, uma modificação fundamental, também o conceito de cegueira sofrerá a mesma transformação. Se ver já não é mais ver a partir dos mesmos procedimentos e dos mesmos referenciais, ficar cego já não é mais simplesmente perder a capacidade de ver. Ficar cego vai além, e, em alguns casos, já nem se fica mais cego para se poder estar definitivamente cego, como também em alguns casos, com a visão produzida a partir das máquinas de visão, já não se fica mais cego (considerando aqui a cegueira como algo físico). A cegueira deixa de ser simplesmente a incapacidade de percepção da luz, e entra no campo das incompetências mais amplas e mais finas de percepção. Ela entra inclusive no plano da cegueira pelo excesso de exposição ao mundo de

imagens, uma cegueira resultante da impossibilidade de perceber todos os objetos luminosos que se expõem ao olhar. A cegueira passa a ser menos uma incapacidade fisiológica e mais uma incapacidade de percepção generalizada, uma incompetência em relação à movimentação do olho, que não acompanha mais a velocidade da movimentação geral das imagens.

A possibilidade da produção de uma visão sem olhar, das máquinas de visão, representa, ela mesma, nada mais do que a reprodução de um intenso cegamento, cegamento que se torna uma nova e última forma de industrialização, a do não-olhar. Na verdade, se o ver e o não-ver sempre mantiveram uma relação de reciprocidade, essa relação continua sendo uma marca da contemporaneidade. Se os modos de ver são modificados, os modos de não-ver, obviamente, também são.

A era da lógica formal da imagem, que é a da pintura, da gravura e da arquitetura, exigia do espectador um conhecimento de arte para que ele pudesse perceber as formas, a noção de movimento, a imagem como um todo. A cegueira, nesse momento, seria a incapacidade de ver a pintura, a gravura ou a arquitetura dentro daquilo que artisticamente elas eram (um conhecimento de arte, ou o vislumbre dele), ou até mesmo dentro da sua própria constituição material (o reconhecimento dos objetos, das texturas, dos elementos componentes do quadro). A cegueira, dentro desse ponto de vista, está mais vinculada às questões fisiológicas, mas já é também uma cegueira do conhecimento, uma cegueira das percepções mais finas. A cegueira não passaria aí de uma impossibilidade de ver, mas a partir dos próprios olhos, ainda não influenciados pelas câmeras que auxiliariam ou perturbariam a visão. A era da lógica dialética, que é a da fotografia, da cinematografia, ou do fotograma, cria-se a partir das organizações do ponto de vista que passa a se caracterizar por um conjunto de objetos sobre os quais a visão se volta e se paralisa com um certo distanciamento. O olho aprende a ver a partir de lentes que captam uma parte da realidade. Se por um lado esses aparatos não são capazes de ver tudo o que vemos, por outro têm a capacidade de nos mostrar aquilo que nossos olhos não veem sem eles. A partir desse momento, os fotógrafos passariam a compreender a frase de Rodin: “A beleza muda rapidamente, quase como uma paisagem que se modifica incessantemente segundo a inclinação do sol”. As fotografias passariam a depender de uma alternância luz/obscuridade. Ver e não-ver estariam agora sob a intermediação da era das máquinas. A cegueira agora, além do olho, seria incluída nas questões das técnicas e nas questões da ótica das câmeras: cegueira do sujeito em oposição à cegueira do objeto, ou cegueira dos olhos e cegueira das lentes de visão. Em algumas fotografias, a percepção do que foi fotografado pode estarrecer o fotógrafo. Este pode demonstrar na foto mais do que o que o foi visualizado por ele, ou mostrar, na foto, menos do

que o fotógrafo havia visto. Em um caso, como no outro, a visibilidade associa-se à invisibilidade e a visão é interceptada pela cegueira. Artistas, como Degas, por exemplo, passam a estabelecer semelhanças entre a visão do artista e a visão da objetiva. Os termos associados à visão passam a compor o mundo dos fotógrafos, e termos técnicos da fotografia passam a ser inseridos na lógica das nossas falas sobre visão e sobre cegueira. No início do século XX, caminha-se para uma despersonalização total da coisa dada a ver, bem como de quem a olha. O jogo dialético entre artes e ciências se apaga progressivamente em benefício de uma lógica paradoxal que prefigura aquela, delirante, da tecnociência. A questão da objetivização da imagem se coloca, portanto, em relação a um espaço de referência material e em relação ao tempo, a este tempo de exposição que dá a ver ou não permite mais ver. Sendo assim, o ato de ver é um ato antes da ação, uma espécie de pré-ação. Se ver é prever, compreende-se melhor por que a previsão tornou-se em pouco tempo uma indústria autônoma, com o progresso da simulação profissional, da antecipação organizacional. Com o surgimento dessas “máquinas de visão” destinadas a ver, a prever em nosso lugar, a eficiência da percepção sintética capaz de nos superar em determinados domínios, instituiu operações tão rápidas que nossas próprias capacidades visuais são limitadas e insuficientes para acompanhá-las. Não padecemos mais da profundidade de campo insuficiente de nosso sistema ocular, antes suprimida pelo telescópio e pelo microscópio, mas pela profundidade de tempo excessivamente fraca de nossa apreensão fisiológica das imagens. A cegueira passa a abranger um campo muito maior. Ela passa a se associar, não só a questões físicas como também a questões de aparato técnico. As pessoas passam a ficar cegas em várias situações, e o conceito de cegueira sofre uma modificação fundamental. O homem foi capaz de produzir máquinas tão potentes, que sua própria competência visual fica modificada. Tudo muda, desde as formas de ver, de pensar e existir individual e coletivamente, até as formas de se fazer a guerra. Confirmando mais uma vez que as questões de visão estão intimamente ligadas às questões do conhecimento, podemos dizer que se ver é conhecer, não ver é desconhecer. À medida que vemos cada vez mais, também conhecemos cada vez mais. Bem como, à medida que há mais coisas para se ver e que já não somos capazes de vê-las todas, também podemos dizer que estamos mais cegos e, portanto, menos “donos” do conhecimento. A cegueira do cego físico é maior, ainda, na proporção em que mais coisas deixam de ser vistas. Portanto, estar cego no século XXI é muito mais sério do que antes, porque inclui, inclusive, quem não está fisicamente cego.

Em outro ensaio sobre a industrialização do não-olhar, “A imagem virtual e instrumental”, Virilio destaca:

O espaço do olhar não é, portanto, um espaço absoluto, mas um espaço relativo. Não é somente a obscura claridade das estrelas que nos chega do passado longínquo da noite dos tempos; também a fraca claridade que nos permite apreender o real, nos permite ver, compreender nosso ambiente presente, provém de uma longínqua memória visual sem a qual não haveria o ato de olhar (como é provado pelos fenômenos de cegueira psíquica). (ver PARENTE, 1999, p. 129-130).

Reduzido de forma passiva, simplesmente, a um objeto de visão, o espectador, diante do excesso e do descontrole das imagens, não registra mais o que vê, e se sente excluído do campo perceptivo. O jogo fica desmontado. A partir daí temos uma cegueira da visão. Essa patologia descrita por Virilio – a cegueira psíquica – é tema do filme *Dirigindo no escuro* (2002), de Woody Allen. Nele, um diretor decadente é acometido de cegueira psicossomática, antes de começar a gravar seu novo filme. Diz Allen, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, sobre a ideia de criar um cineasta que não enxerga: “Sempre pensei em usar um personagem cego. Mas nunca achei um jeito correto de fazê-lo. Um diretor que tem problemas de cegueira psíquica, nos últimos meses de um filme, parecia certo”. (BERNARDES, 2002). Woody Allen ainda diz, nessa mesma entrevista, que sempre se interessou pela cegueira como metáfora. E afirma que em relacionamentos amorosos, tema de sua predileção, só há possibilidade de avanço se os amantes se deixarem guiar sem enxergar certos defeitos em seu parceiro. Outra entrevista concedida ao jornalista Carlos Heli de Almeida, do jornal *O Globo*, Segundo Caderno, no dia 08 de agosto de 2003, cujo título é: “Estava cego quando fiz isso!”, ainda é mais elucidativa. Nela, Allen diz que a cegueira que ele aborda no filme, *Dirigindo no escuro*, é uma patologia que ele enfrenta regularmente. A própria produção do filme pressupõe essa cegueira, na medida em que o diretor só vê o filme quando ele fica pronto, ou seja, pouco antes de ele entrar em cartaz. Durante o processo de filmagem, são filmados 30 segundos de uma cena da metade do filme e ela é guardada, no dia seguinte mais um minuto é filmado do início ou do fim do filme. Meses depois, o diretor edita o filme em uma mesa de edição, montando aqueles pedaços de uma forma lógica, e mais tarde é possível ver o resultado na tela. “É quando aquele sentimento de “eu estava cego quando fiz isso!” me atinge, porque nada parece fazer sentido, os atores não funcionam, a história parece ilógica, as piadas soam lentas demais. Aí você corre para a edição para salvar o que for possível”. Woody Allen trabalha a visão através da metáfora da cegueira criativa, desmistifica a idealizada noção de autoria, ao colocar em primeiro plano um diretor que dirige e orienta as cenas do roteiro no escuro, daí o título do filme. Ele mesmo interpreta o cineasta decadente que, às vésperas de iniciar um projeto capaz de tirá-lo do ostracismo, perde a visão e trabalha nas trevas. O diretor, literalmente alter-ego de Allen, propõe, metaforicamente, uma

desmistificação do processo criativo no cinema. Sem o olhar como elemento mediador de seu trabalho, a personagem, diretor de cinema, cria aleatoriamente, sem saber o que faz e sem ter condições de avaliar os resultados. A cegueira é metafórica, mas coincide com a cegueira da criatividade produtiva utilizada pelo cinema e revela que a visão de conjunto do espectador surge de uma descontinuidade da visão em pedaços por parte do diretor do filme. Ainda nessa perspectiva, é importante lembrar das palavras de Roberto Rossellini, citadas por Jean-Louis Comolli, em seu livro *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2008, p. 21):

Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço – e dele você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa.

Assim como Allen, Rossellini aborda questões da arte cinematográfica associadas ao seu aspecto de inacabado. Mais uma vez o caráter de esboço constitui a visão do cineasta em relação ao cinema e sua produção. Essa visão, contudo, ao invés de ser negativa, apresenta-se como uma abertura geradora da possibilidade de ver de outros modos. Um filme se marca como um recorte de experiência que pode ser visto como uma experiência em sua inteireza, principalmente porque os espectadores cinematográficos desconhecem como o filme foi realmente feito. Ao acabar a experiência que o filme narra, outras experiências nascem e pedem novas narrativas.

Os historiadores marcam os anos cinquenta do século XX como o marco do início da era “pós-industrial”. Esse momento é, para muitos críticos pós-modernos da história, da cultura e das artes de modo geral, um ponto de referência para análise de mudanças significativas em todos os campos. Encontra-se aí um marco de várias transformações que nos interessam pensar, pois o conceito de cegueira também, a partir daí, sofrerá alterações. A crise do conhecimento, seja ele científico, universitário, ou de outra natureza, coincide com uma crise da visão. O cenário pós-moderno é um cenário cibernético-informático e informacional, portanto, um cenário da máquina e de seus aparatos técnicos. Nele, expandem-se, cada vez mais, os estudos e as pesquisas sobre a linguagem, com o objetivo de estabelecer compatibilidades entre linguagem e máquina informática. Pensa-se, cada vez mais, em linguagem do computador, em “inteligência artificial”, em funcionamento do “cérebro” informático, enquanto a vida é, a cada momento, modificada pelos aparelhos de evolução

genética, capazes de criar homens e máquinas mais adaptados ao que, hoje ou no futuro, lhes será exigido. Há investimentos altos no saber científico que proporcionam uma alteração nos quadros do saber como um todo, e na composição desse saber como material importante para a evolução geral da humanidade. Descobriu-se que a fonte de todas as fontes chama-se informação e que a ciência – assim como qualquer modalidade de conhecimento – nada mais é do que um certo modo de organizar, estocar e distribuir certas informações. Na época pós-moderna, a ciência começa a ser vista como um conjunto de mensagens possível de ser traduzido em quantidade de informação. Passa-se a lidar com uma concepção operacional da ciência. A pesquisa científica passa a ser condicionada pelas possibilidades técnicas da máquina informática. A concepção de ciência que passa a imperar é a da ciência como tecnologia intelectual, como valor de troca desvinculada do produtor (cientista) e do consumidor. Trata-se de uma prática submetida ao capital e ao Estado, atuando como uma mercadoria chamada força de produção. As delimitações clássicas dos campos científicos entram em crise, se desordenam. Desaparecem disciplinas, outras surgem da fusão de antigas. As pesquisas passam a ser financiadas pela iniciativa privada, pelo poder público ou por ambos. A condição pós-moderna nos mostra que sem saber científico e técnico não se tem chance de sobrevivência, nem se produz riqueza. As nações passam a se preocupar com a quantidade de informação técnico-científica que suas universidades e centros de pesquisa são capazes de produzir, estocar e fazer circular como mercadoria.

Segundo Lyotard, um analista da condição pós-moderna, “o saber, muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna” (2000, p. 3). A natureza do saber, dentro desse novo quadro, não permanece intacta, ela se modifica, se expande, ganha novos contornos. O conhecimento passa a ser traduzido em quantidades de informação. E essas informações passam a ter importância na medida em que elas podem ser traduzidas em linguagem de máquina. Atualmente as pesquisas avançam no sentido de criar essas máquinas-intérpretes, máquinas capazes de entender tudo, ou quase tudo. São máquinas para as quais novas tecnologias são criadas, máquinas que marcam a hegemonia da informática, que impõe sua lógica e que versam sobre os enunciados aceitos como “de saber”. Daí pode-se esperar uma explosiva exteriorização do saber em relação ao sujeito que sabe, em qualquer ponto em que este se encontre no processo de conhecimento. O antigo princípio segundo o qual a aquisição do saber é indissociável da formação do sujeito cai e cairá, cada vez mais, em desuso. O saber é e será produzido para ser vendido, e, ele é e será consumido para ser valorizado a partir de uma nova produção: nos dois casos como elemento de troca.

Em vez de serem difundidos em virtude do seu valor “formativo” ou de sua importância política, pode-se imaginar que os conhecimentos sejam postos em circulação segundo as mesmas redes da moeda, em que a clivagem pertinente a seu respeito deixa de ser saber/ignorância para se tornar como no caso da moeda, “conhecimentos de pagamento / conhecimentos de investimento”, ou seja, conhecimentos/mercadoria, conhecimentos/valor de troca.

Na reflexão sobre visão e cegueira, essa transmutação do conhecimento provoca uma alteração nas formas de ver e de processar o que é visto. As novas gerações nascidas no mundo da informática e da informatização não terão mais medo de lidar com as máquinas e muito menos passarão pelos transtornos dos que viram a mudança dos valores do conhecimento sendo gerada. Dentro desse quadro é que podemos afirmar que a cegueira será conceituada de forma diferente pelos sujeitos, dependendo do lugar histórico em que eles estejam inseridos. Para os nascidos na era da máquina não será fator de cegueira o fato, já estabelecido para eles, de o conhecimento ter perdido sua aura de vinculação com o sujeito. Contudo, para os que viram a transformação ocorrer, ou para os que ainda estamos vendo, pode ser que a nova lógica represente um mundo em que esse novo conhecimento pareça uma lógica de cegueira originária, que justificaria um apagamento gradativo do sujeito, começando pelo seu órgão de visão que era a garantia de sua diferenciação no mundo do saber.

As narrativas de Sábato e Saramago, bem como a leitura que estamos fazendo delas, estão inseridas no contexto pós-moderno e, portanto, pós-industrial, na era da máquina, no mundo informatizado. Contudo, tanto Sábato, quanto Saramago se debatem, mostrando, com seus textos, sua insatisfação ante a nova ordem das coisas.

Nos anos oitenta, quando algumas tecnologias de hoje ainda não eram claramente utilizadas, e muitas delas nos pareciam muito longe de serem concretizadas e postas abertamente no mercado, as alterações das percepções ocasionadas pelo efeito das máquinas e do mundo virtual como um todo, bem como as tecnologias de simulação da realidade, eram vistas como provas irrefutáveis de que o sentido clássico de realidade começava a ser questionado, profundamente. Esse questionamento surgia motivado pela lógica de todas essas evoluções. Por conta desse horizonte perceptivo é que surgiu a teoria do simulacro, desenvolvida por Jean Baudrillard, que é ancorada, em linhas gerais, na ideia de que o real é substituído por imagens e que o referente vivido desapareceu. O horizonte passava a ser hiper-real. E a hiper-realidade substitui os referentes por um modelo tão perfeito quanto desprovido de sentido e conteúdo. Baudrillard ampliou os limites da interpretação dos signos a fim de refletir sobre as múltiplas variações da elaboração dos discursos, das linguagens e da

simbologia predominante na sociedade contemporânea. Arlindo Machado, em sua tentativa de libertar as imagens de uma certa perseguição, afirma que, para o pensador francês, a atual hegemonia das mídias, “a civilização das imagens, a sociedade do espetáculo”, oferece “as condições ideais para a constituição de um mundo à parte, um mundo que se oferece ao público espectador como *ersatz* do real” (2001, p. 20).

A teoria de Baudrillard, baseada em uma nítida distinção entre sujeito e objeto, desenvolve um questionamento da moderna epistemologia, assumindo as consequências radicais, como ele as vê, da divulgação do código nas sociedades modernas contemporâneas. O código se refere à computadorização e à digitalização, mas também é fundamental em física, biologia e outras ciências naturais, nas quais abre hipótese de uma perfeita reprodução do objeto ou da situação. Assim, o código viabiliza a ultrapassagem do real e revela o que Baudrillard (1997) designou como “hiper-realidade”. Baudrillard aborda, ainda, a ideia da construção de uma “ilusão final”, reafirmando que o mundo poderá um dia se tornar um simulacro perfeito, como aqueles que Hollywood encenou em filmes como *O show de Truman*, *Matrix*, *O Senhor dos anéis*, entre outros. Ele afirma que é exatamente disso, da substituição da ideia pura e inteligível de Deus pela maquinaria visível dos ícones, “que os iconoclastas tinham medo e essa querela milenar ainda permanece a nossa nos tempos atuais” (BAUDRILLARD, 1985, p. 14).

Estamos diante de questões relativas à mudança de perspectiva do olhar que se deforma diante de um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas e, além disso, são mais diversificadas e se geram sendo intercambiáveis. Imagens que criam ilusões múltiplas e imagens que subvertem a perspectiva de real. Imagens que em si carregam o lúdico e o mágico em jogos de perspectiva, que provocam alterações dos pontos de vista, que são retiradas por câmeras dos eixos convencionais, que partem do modelo dos games, em que a variação e a criação de cenários são tão importantes quanto a ação. O cinema usa esses recursos e cria-se nesse modelo imagético. Um filme que explora bem essas questões é *Matrix* (1999). As ideias de Jean Baudrillard são retomadas pelo diretor. A retomada se dá especialmente no que respeita à inflação virtual e ao esquarteramento de imagens em uma edição frenética que envolve o sujeito contemporâneo diante de uma cultura centrada na proliferação vertiginosa das impressões visuais. O moderno e o pós-moderno, gestados no século XX, movimentaram o discurso das ciências, e conseqüentemente deram impulso ao mundo de imagens, que adiantou a marcha dos acontecimentos. Philippe Quéau afirma, a respeito do desenvolvimento das redes virtuais:

Novas questões sobre a nossa capacidade de apreensão da realidade e sobre o próprio impacto dos métodos utilizados do ponto de vista filosófico ou epistemológico são colocadas pelos progressos da simulação, pelo realismo crescente das técnicas do virtual, que permitem emaranhar de modo cada vez mais sutil o real e o virtual. Quanto mais se desenvolvem os instrumentos de medição cognitiva, mais eles têm a tendência a se substituírem à realidade que deveriam ajudar-nos a perceber melhor. O perigo mais aparente é de acreditar tanto nos simulacros que se acaba por tomá-los reais (ver PARENTE, 1999, p. 97).

O virtual passa a aparecer como uma dimensão do real, contudo, não o substituindo. O virtual no lugar do real corresponderia a uma dicotomia visivelmente exportada das categorias da representação, a imagem estaria no lugar do objeto e as máquinas ocupariam o lugar do homem. Slavoj Žižek em artigo intitulado “Resistência entre quatro paredes” (2003, p. 14), fazendo uma leitura de *Matrix*, centra sua discussão em uma leitura detalhada sobre as implicações do mundo virtual em confronto com “os antagonismos inerentes à difícil situação ideológica e social em que nos encontramos”. No texto, ele insiste na posição segundo a qual a existência de um espaço ficcional autônomo, tendo em vista o cinema e seus derivados óticos eletrônicos, certamente reforçou esse movimento, constituindo, com a tela, um universo independente no qual se encarna o imaginário visual. Žižek avança nas questões levantadas pela teoria da “hiper-realidade” de Jean Baudrillard, discutindo o fato de que a imagem não é mais representação, mas “apresentação”, não é mais figurativa, mas funcional, tem como lastro um produto de realidade, reencontrando por novos caminhos sua capacidade primeira.

Alguns teóricos da pós-modernidade e da globalização, como Fredric Jameson e Zygmunt Bauman, já apontavam que a realidade mostra uma face “acelerada”, em “tempo real”, de supressão das distâncias físicas e de interconexão em redes cada vez mais amplas. O imperativo teórico se ligaria então a uma nova natureza do tempo e do espaço, enquanto a percepção passaria a ser constituída de velocidade. Som, luz, sucessão de imagens e mensagens produzem uma avassaladora percepção que funciona como um “princípio da velocidade”, para usar uma expressão de Bauman em *Modernidade líquida*.

Os estudos de Andreas Huyssen, expressos em *Seduzidos pela memória – arquitetura, monumentos, mídia*, questionam o lugar que ocupa a memória nas experiências de espaço e tempo e a influência, ultrapassando o legado da modernidade, que a globalização exerce sobre o espaço público contemporâneo. Se a modernidade estava preocupada em assegurar o futuro, associando-o ao universalismo e à razão, importa agora, nas sociedades midiáticas ocidentais, controlar uma certa “epidemia da memória”. “Assegurar o passado

não é uma tarefa menos arriscada do que assegurar o futuro” (HUYSSSEN, 2000, p. 25). O que se encontra no centro da discussão de Huyssen é se “a sociedade precisa de ancoragem temporal, numa época em que, no despertar da revolução da informação e numa sempre crescente compressão de espaço-tempo, a relação entre passado, presente e futuro está sendo transformada para além do reconhecimento” (2000, p. 26). Para ele ser seduzido pela memória ou musealizar a cultura significa reconhecer o foco desse privilégio do passado e da temporalidade, permitindo que algumas práticas de memória questionem o futuro global.

Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. Precisamos de discriminação e rememoração produtiva e, ademais, a cultura de massa e a mídia virtual não são necessariamente incompatíveis com este objetivo. Mesmo que a amnésia seja um subproduto do ciberespaço, precisamos não permitir que o medo e o esquecimento nos dominem. Aí, então, talvez, seja a hora de lembrar o futuro, em vez de apenas nos preocuparmos com o futuro da memória (2000, p. 6).

Discutir esse excesso de memória é também uma forma de discutir a cegueira que advém da superlotação dos espaços das lembranças. A crise do armazenamento das mensagens da memória e seus desdobramentos devem levar em conta a velocidade imposta pela tecnologia digital e devem considerar um distanciamento dinâmico, cujo tempo não é necessariamente linear, mas topológico. Desorientado em seus sentidos, arregalando os olhos para ver, o sujeito contemporâneo desenha o começo de um novo paradigma, cuja sequência não é linear. Em outras palavras, o paradigma tecnológico cria um novo modelo, não fixado nas relações espaços-temporais, mas baseado na velocidade, na saturação e na possibilidade de mudança de ofertas e alternativas que são oferecidas ao longo do percurso. Cego pela ilegibilidade do que não vê e desafiando os limites de sua exaustão visual, o espectador entende, ou não, que o virtual que invade seu dia a dia nada mais é do que um território onde o real existe apenas como projeção ou desvio. Excluído do campo perceptivo, porque não vê, o espectador contemporâneo é reduzido a um objeto de não-visão, diante do excesso e do descontrole das imagens que o rodeiam. Esse espectador, convidado a dar conta dessas imagens, esquece que a descoberta da perspectiva instituiu em definitivo a visão como baliza do mundo, e inaugurou a cultura da imagem, centrada no olho do homem. Hermeto Pascoal, no documentário *Janela da alma*, parece dar uma resposta, diante de tal confronto do sujeito com o excesso, nas palavras: “Eu pedi pra Deus me deixar um tempo cego, cego aparente. Porque olhando é tanta coisa ruim que a gente vê que atrapalha a visão certa, a visão das coisas que a gente quer fazer na vida”. Aqui, a cegueira é percebida como uma chance de

enxergar de dentro, baseada em outros referentes, enquanto a visão é vista a partir de uma negatividade, gerada pela noção do excesso, da superabundância, do apelo exagerado do fora.

Vem à tona a pergunta: qual o destino das imagens na contemporaneidade? Essa pergunta carrega dentro de si outra questão: qual o nosso destino dentro desse mundo de imagens? Nelson Brissac Peixoto, referindo-se à questão do tempo nas imagens televisivas, toca no ponto central desse estado de coisas:

Está cada vez mais difícil ver. Quanto mais se fotografa, mais se criam simulacros e as coisas nos escapam. A obsessão em retratar redundante no seu contrário: não esclarece nada, não apreende nada, apenas redobra a obscuridade de um mundo já tomado por imagens. As coisas se banalizaram, as imagens tornaram-se clichês. Carentes de sentido, se equivalem, perdem toda a magia. O mundo atual se mostra em demasia, sem parar. Esta sobreexposição é, no limite, pura obscenidade: uma imagem em que não há nada a ver. Aqui tudo é vitrine. Não há mais cena, tudo é primeiro plano, tudo é lançado na nossa cara, tudo é evidente demais. O obsceno é justamente a eliminação da cena pelo excesso (ver NOVAES, 1991, p. 73-74).

Brissac reconhece que a imagem está sob o signo da reprodutibilidade informacional que confere a ela poderes de encontrar-se em todos os lugares. As imagens buscam tornar-se realidade depois de terem perdido a sublimidade, pelo fato de só remeterem a si próprias, depois de terem ficado enfraquecidas em seu poder de fabulação, conforme previra e temera Ítalo Calvino em “Visibilidade”, e depois de terem perdido seus laços sensíveis com o mundo. O esgotamento da capacidade perceptiva da visão do espectador, aturdido por esse efeito desorientador de aceleração extrema, aponta para uma anuência passiva, cega e irrefletida, na evidente incapacidade de reconhecimento da realidade. Isso equivale à eliminação da cena, que se dá pelo excesso, conforme enuncia Brissac. Nesse cenário, a proposta de Calvino, em “Visibilidade”, para zerar e começar de novo, fica ignorada. Uma vez negado o acesso ao visível por intermédio da percepção, no fluxo desorganizado de imagens constantemente em exposição, a imagem não traz mais consigo a duração do olhar. Brissac reconhece que, no reino da sobreexposição, o fundamento é a publicidade. O espectador, no passado, tinha total liberdade sobre as imagens que criava, tendo o olhar como elemento que discernia e enquadrava, dispondo as coisas em seus lugares. Hoje, “o mundo já nos chega pronto como imagem. Não há mais a possibilidade de contemplação” (ver NOVAES, 1991, p. 74). Ao tecer essa afirmativa, Brissac não está se referindo apenas à televisão, mas a qualquer tipo de imagem, veiculada por qualquer meio. Ele trata também do olhar que já não é vitalizado, pois está dominado pelo hábito, o que

equivale a ter desaprendido a ver; o que implica, ainda, num apagamento da “paisagem”. Parece que Brissac está em busca de uma essência e, de certa forma, ele parece pautar-se por uma nostalgia dessa essencialidade perdida.

As imagens estão hoje expostas de todas as formas e em toda parte de uma maneira múltipla, variável, instável, complexa, e ocorrem em uma variedade infinita de manifestações, invadindo todos os níveis da produção cultural e comprometendo, fundamentalmente, os modos de olhar. Essas imagens geram, pelo fato de sobrecarregarem o espectador com sua presença em todos os lugares, um olho cego que parece olhar para o nada. Se tudo é visível demais, há um aviltamento do olhar e do distanciamento que ele pressupõe. Sem o distanciamento, as coisas ficam próximas demais e embaralham a visão. Essa opacidade, gerada pela proximidade, confronta-se com o espetáculo das imagens e sua apreensão inconclusiva e desconexa. Surge então a falta de consistência dos objetos e dos sujeitos. O reconhecimento da opacidade como um fenômeno do século XXI é a solução para o impasse. Contudo, permitir que a opacidade vença supõe pensar outros modos de olhar, e supõe, ainda, pensar como é que o olhar pode se confrontar com essa opacidade.

Ítalo Calvino em *Palomar* reflete sobre os modos de olhar e suas possíveis deformações. Palomar, personagem, tenta particularizar as imagens, organizando os modos de lançar seu olhar no mundo, criando, com esse lance, um processo elaborado de fabulação. Ao conceder a tudo o que vê uma história e um pensamento, Palomar, nome de um conhecido observatório astronômico, questiona se as coisas que estão diante de seus olhos permanecerão sempre as mesmas quando ele se aproximar para reconhecer, de forma mais visível, o objeto preenchido por seu campo de visão. Palomar nem se move, ao olhar para uma onda no mar, para um seio nu de mulher ou para um raio de sol. A imobilidade faz com que o olhar defina o foco e o ângulo de visão desejado. O objetivo do método rigoroso de observação é levar o sujeito a especializar-se em um determinado ponto da realidade para, daí em diante, concentrar-se nos mínimos detalhes. A visão de telescópio da personagem estabelece conexões com o que é infinitamente pequeno, desconhecendo, a princípio, que o fragmento recortado contém aquilo que é infinito. “O senhor Palomar procura agora limitar o seu campo de observação; ele considera um quadrado, digamos, de dez metros de mar, pode fazer um inventário completo de todos os movimentos de ondas que ali se repitam com variadas frequências, num dado intervalo de tempo” (CALVINO, 1999, p. 13). A atitude de Palomar parte da ampliação do espaço para a especialização do olhar diante do que é invisível. Equivalente à “Máquina de visão”, busca uma interpretação mais detalhada do seu campo visual, partindo do ponto da realidade recortado pelo ângulo escolhido. Palomar se aproxima

do objeto para se apropriar da concretude dele. Ver de perto, procurar corrigir o olhar defeituoso, significa recortar a coisa olhada e inseri-la na ideia de infinito.

Que desgraça seria se a imagem que o senhor Palomar conseguiu minuciosamente construir se baralhasse e se quebrasse e se dispersasse. Só se conseguir lembrar-se do conjunto de todos os aspectos é que poderá iniciar a segunda fase da operação: estender este conhecimento ao universo inteiro (CALVINO, 1999, p. 15).

A atitude de Palomar, diante do objeto escolhido, funciona, se pensarmos em Merleau-Ponty, quase como um dogma de visão, em que aquele dado testemunhal é constantemente ameaçado por uma “não-fé”. Raciocinando assim, a verdade do que se vê estabelece uma relação intrínseca com o princípio primordial da visão. Palomar se aproxima do objeto para tomar posse da concretude dele. Constatando sua miopia e tendo dificuldade de observar as estrelas sem ajuda de algum “aparelho de ver”, Palomar questiona sua exploração perceptiva. Para reafirmar sua convicção visual, a personagem define o céu, em um momento de dificuldade visual, como o lugar físico onde está aquilo que deseja contemplar.

Se o senhor Palomar fizesse uso de um telescópio, as coisas seriam mais complicadas sob certos aspectos e simplificadas sob outros; mas, neste momento, a experiência do céu que lhe interessa, é a experiência do olho nu, como a dos antigos viajantes e a dos pastores errantes. Olho nu, para ele que é míope, significa óculos; e como para ler o mapa tem de tirar os óculos as operações complicam-se com este levantar e baixar dos óculos sobre a fronte e comportam a espera de alguns segundos até que o seu cristalino consiga focar as estrelas verdadeiras ou as escritas (CALVINO, 1999, p. 15).

A imperfeição do olho da personagem é confirmada pela associação telescópio/óculos, a partir do momento em que se percebe que a imagem de um objeto situado no infinito, as estrelas, forma-se aquém da retina de Palomar. O telescópio passa a ser não apenas um aparelho que aumenta o tamanho dos objetos, mas sim um instrumento para corrigir a visão. Marilena Chauí, em “Janela da alma, espelho do mundo”, afirma que “o telescópio tem a intrigante propriedade de fazer ver o que não existe (porque o olho nu não vê), e de deixar de ver o que existe (porque o olho nu vê), isto é, modifica distâncias, luminosidades, movimentos e grandezas” (1988, p. 55). É a máquina alterando a visão, abrindo e fechando a vista, modificando o foco. A visão “curta”, reduzida, míope do senhor Palomar é ofuscada, desbotada, e faz constatar que a personagem está aprisionada nela, provisoriamente condenada a ela.

Em “A aventura de um míope”, de *Os amores difíceis* (1992), reunião de contos de Ítalo Calvino, a personagem Almicare Carruga constata um problema em seu eixo visual, que ocasiona o desinteresse no exercício do olhar. As imagens passam a ganhar um tom desbotado e não reproduzem o perfil desejado. A personagem sente uma sensação de perda, produzida pela deficiência visual. Ao abrir os olhos para ver “melhor”, sua experiência passa, pela miopia, pela sensação de não-ver. Ao apresentar-se “desbotado”, numa espécie de foco perturbado, o objeto é uma simulação do próprio objeto, uma vertigem dele mesmo. Se, ao ver, a personagem perde algo que ela não consegue ver, a experiência visual é mera catalogação daquilo que escapa. Ver e perder de vista são elementos que se conjugam nesse ato de visão. A miopia é uma forma de olhar borrado.

Coisas à-toa como, por exemplo, olhar as mulheres na rua; antigamente costumava lançar os olhos em cima delas, ávido; agora até procurava instintivamente olhar para elas, mas logo tinha a impressão de que passavam correndo como um vento, sem lhe dar nenhuma sensação, e então baixava as pálpebras indiferente. Antigamente as cidades novas o exaltavam – viajava com frequência, pois trabalhava no comércio –, agora só percebia nelas o aborrecimento, a confusão, a desorientação. À noite, antes, costumava – vivendo sozinho – ir sempre ao cinema: divertia-se nisso, com qualquer coisa que levassem; quem vai todas as noites é como se estivesse vendo um único grande filme em série: conhece todos os atores, até os figurantes e os extras, e já esse reconhecer a cada vez é divertido. Pois bem: até o cinema, agora, todas essas caras lhe pareciam ter se tornado desbotadas, sem relevo, anônimas; entediava-se (CALVINO, 1992, p. 97).

A indiferença que acontece de um momento para o outro, na vida da personagem, sinaliza uma alteração na forma de perceber o que está sendo visto. É como um desgaste do ver, um cansaço, um abatimento. As imagens vão se esvaziando, denotando os fracassos visuais pelos quais a personagem passa gradativamente. Carruga, uma espécie de duplo do senhor Palomar, constata o aprisionamento a que está provisoriamente condenado.

Esse fenômeno que aparece na ficção de Calvino é aprofundado, teoricamente, por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. Tendo como objeto de estudo questões relativas à ausência do olhar, ele afirma: “enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem. Seria a imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível” (1988, p. 254). Partindo desta constatação e a transformando em princípio, Huberman detecta duas modalidades contrárias de encarar a questão da ausência que sustenta as imagens. A primeira delas é a crença que consiste em, diante do vazio, ver sempre alguma coisa além do que se vê. A segunda é furtar-se à inquietante ambivalência das

imagens, que ele chama de “cisão do ver”. Esse conceito revela-se ideal para os questionamentos da personagem de Calvino, diante da iminente correção ótica que se revela como única possibilidade de voltar a perceber o mundo à sua volta. As reflexões de Didi-Huberman passam explicitamente pela ideia de cegueira. É talvez, por isso que um fragmento de um texto de Beckett sobre uma personagem em adiantado processo de degradação visual serve de epígrafe ao livro do filósofo francês. Essa epígrafe é um convite, ou uma sugestão para fecharmos os olhos para podermos ver, quando o ato de ver “nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 31). Esse é o caso de *Almicare Carruga*.

O conto de Calvino, num segundo momento, constrói-se a partir de uma revelação quase catártica: “Por fim, entendeu. Ele estava míope. O oculista lhe receitou um par de óculos. A partir daquele momento sua vida mudou, tornou-se cem vezes mais rica em interesse do que antes” (1992, p. 98). A passagem da deficiência para a correção visual adquire contornos de reconhecimento de um novo mundo que se dispõe a ser visto. “Olhar se tornava um divertimento, um espetáculo; não olhar uma coisa ou outra: olhar” (p. 38). A visão corrigida traz para perto o que antes estava longe. A personagem de Calvino experimenta, então, novas sensações visuais, contrastantes com sua privação anterior, que acentuava a incapacidade de revelar “detalhes mínimos, com linhas tão nítidas, matizes de expressão antes insuspeitos” (p. 38). Provocada pelo excesso, ao qual fica exposta depois de passar a ver melhor, a personagem inicia um movimento de catalogação, que garante ao sujeito a capacidade de discernir e interpretar a variabilidade de seu campo visual. Chegar ao extremo da possibilidade de ver significa reconhecer o privilégio concedido pela tradição à sensação visual. Ao recobrar para o membro ótico uma capacidade excepcional, a personagem míope reconhece que ver em excesso é tornar indistinto o que está à sua volta. Em outras palavras, é recuperar o estado desorientado, anterior à medida corretiva. “Via tal quantidade de coisas que era como se não visse mais nada” (p. 38). O conto de Calvino confirma que a clareza provocada pelas novas imagens desorienta a tentativa aproximada do ângulo de visão recuperado. Para a personagem, ver intensamente, conhecer uma realidade até então secreta, é recuperar uma redundância do olhar. É sublinhar os contornos do excesso ou, ainda, é retirar dos objetos o caráter testemunhal neles impregnado pelo tempo. “Com os óculos via uma infinidade de detalhes insignificantes, por exemplo, certa janela, certo balaústre, ou seja, tinha a consciência de vê-los, de escolhê-los no meio de todo o resto, enquanto antigamente os via e pronto” (p. 102).

A personagem míope, que conjuga visões e não-visões, uma espécie de cego que perde a cegueira ao colocar os óculos, acaba por rejeitar aquele “objeto estranho, um produto da indústria”, colado à sua fisionomia. Compreende, então, que sua miopia, uma espécie de “cegueira”, estabeleceu em definitivo a ruptura entre o saber, o reconhecimento da necessidade corretiva; e o poder, a capacidade de redefinir a vista. “Tinha tirado os óculos. Agora o mundo era novamente aquela nuvem insípida e ele se debatia com os olhos fixos e não puxava nada para a tona” (p. 104).

Carruga compreende, depois de uma série episódica, que aquela exaltação dos óculos novos foi a última de sua vida, e que por fim havia acabado. Estanca, por isso, a visão para possibilitar a si mesmo fluxos de cegueira.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 34).

Para Huberman, como para Calvino, a atividade de captar imagens passa inevitavelmente pela sensação de perda, o que gera um “dilema do visível”. O olhar está relacionado a uma sensação de que as coisas nos escapam e se tornam opacas, acionando as sensações de perdas visuais. O vocabulário de Huberman se associa semanticamente a essa noção de perda da visão e se constrói em torno de toda uma área do visual: “visão baixa, visão subnormal, acuidade visual, perceber ou não a luz, doenças retinianas, atrofia do nervo ótico, traumatismos oculares, deslocamento de retina, opacidade da córnea, deficiência visual, contrastes entre claro e escuro”, etc. Os ensaios reunidos no livro de Huberman aproximam-se de uma dicção da linguagem da poesia. Os ensaios descrevem uma gradação experimentada pelo sujeito, que vai do pleno domínio das impressões visuais ao progressivo descontrole das imagens. Exemplos da pintura também compõem o texto de Huberman, que empreende uma regressão para além dos conceitos da historiografia da arte tradicional, que pensa apenas em termos de visível, de legível e de invisível, para encontrar as condições do olhar, “da presenciabilidade e da figurabilidade que estruturam as imagens” (1988, p. 16). Como epígrafe, Huberman utiliza um fragmento de um texto de Beckett intitulado “Le dépeupler”. O texto se inicia com a personagem em adiantado processo de degradação visual. O narrador

descreve a atração que o amarelo da luz provoca no sujeito em vias de ficar cego. Imagem poética para abordar uma espécie de glaucoma que provoca pressão no interior do olho, tornando a visão embaralhada e nebulosa, com perda do campo visual. A iminência de um crepúsculo lento conduz a personagem a um caminho dramático de aprisionamento na luz. Luz e escuridão se transformam em ausência de cor, ao mesmo tempo em que o olho doente vai se conformando com a perda do mundo visível.

Luz. Sua fraqueza. Seu amarelo. Sua onipresença como se os aproximadamente oitenta mil centímetros quadrados de superfície total emitissem cada um seu brilho. O arquejo que a agita. Ele se detém a intervalos regulares como um jogo em seu fim. Todos se contraem então. Sua permanência parece acabar. Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça. Consequências para o olho que, não mais buscado, fixa o chão ou se ergue em direção ao teto distante onde não pode haver ninguém. Nada impede de afirmar que o olho acaba por se habituar a essas condições e por se adaptar a elas, se não é o contrário que se produz sob forma de uma lenta degradação da visão arruinada com o passar do tempo por esse avermelhamento fuliginoso e vacilante e pelo contínuo esforço sempre frustrado, sem falar do abatimento moral que se reflete no órgão (BECKETT *apud* DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 28).

A visão em vias de se extinguir apresenta-se como tema do texto. Perder o mundo visível significa reconhecer a incapacidade de substituir o órgão deformado por um outro que, metaforicamente, produza a visão. O processo lento da cegueira, na personagem de Beckett, equipara-se a uma espécie de fracasso na tentativa de organizar visualmente o mundo, tema que é recorrente em sua obra dramática. Um “abatimento moral que se reflete no órgão” conduz o narrador a um estado de observação microscópica dos olhos afetados. A cegueira associa-se à velhice, ao inevitável estágio degenerativo do corpo que se encerra em um mundo de fracassos visuais, ou em um mundo que também se degenera, perde o sentido. O texto ritualiza os efeitos decorrentes da cegueira: suspensão progressiva do referente visual, confirmação do estado crepuscular e limitação visual. “E se fosse possível seguir de perto durante bastante tempo dois olhos dados, de preferência azuis enquanto mais perecíveis, os veríamos cada vez mais esbugalhados e injetados de sangue, e as pupilas progressivamente dilatadas até devorarem a córnea inteira” (p. 28). Para o narrador que descreve a cena do ocaso visual da personagem, chegar ao fim passa, necessariamente, pela ideia da perda da visão totalizante dos objetos desprezados por aquela córnea dilatada e estéril. Não há, deduz-se daí, outras formas de percepção da realidade. Constata-se, por isso, a presença de um olhar inútil, que “não mais busca”, tateante e perplexo, em contato com o processo de cegueira. O olho passa a ser um “pequeno traço patético desagradável”, na visão do narrador. A última

frase do texto economiza possíveis indagações a respeito do processo degenerativo aí descrito: “o melhor seria falar de cegos simplesmente” (p. 29). A cegueira, aí, equivale ao fim de um mundo que se dava a ver e que já não se dá mais. É uma sina triste. É uma fatalidade.

A tecnologia, as máquinas, a velocidade, produziram transformações determinantes de uma nova concepção do conhecimento e da reflexão. A circulação acelerada das informações, o excesso de imagens que provoca distúrbios visuais, a efemeridade das manifestações culturais, a indissociabilidade entre real e simulacro apontam para a dissolução de uma ordem única como regente dos sistemas que compõem o tempo em que vivemos. Os espaços virtuais criados funcionam como um cenário imaterial, que têm como objetivo fazer o corpo do sujeito experimentar as sensações e as percepções de um fluxo de imagens que desorienta e instaura a dúvida sobre uma possível nova ordem de visão do espaço, própria do milênio da opacidade. A simulação comporta-se, então, como o motor dessa nova ordem visual. Desse espaço virtual surge o excesso e a vertigem.

Paul Virilio, em “Olho por olho ou o crash das imagens” (1998), afirma que há uma inevitável emergência de um novo estatuto do olhar e da sensibilidade, marcado pela proliferação e difusão ostensiva de um novo repertório imagético. O texto dialoga com questões tratadas por Virilio, em *A máquina de visão*, principalmente no que diz respeito à constatação de que tal panorama altera a relação do sujeito com o mundo, resultando em uma perda progressiva das informações obtidas diretamente por meio dos sentidos, no privilégio das mediações imagéticas e digitalizadas. Essas transformações desencadeiam um deslocamento importante na concepção das imagens criadas na contemporaneidade. Virilio vai tratar do que ele chama de “crash visual” – valendo-se da analogia com a crise econômica dos “Tigres Asiáticos” – e de uma consequente falência do real.

A inflação virtual não diz mais respeito unicamente à economia dos produtos, à “bolha” financeira, mas à inteligência de nossa relação com o mundo. A partir daí, o famoso risco sistêmico não é mais somente aquele da falência das empresas, dos bancos, por reação em cadeia (como na Ásia). É a ameaça, de outro modo temível, de um cegamento, de uma cegueira coletiva da humanidade, a possibilidade inédita da derrota dos fatos e, assim, de uma desorientação em nossa relação com o real (1998, p. 31).

A cegueira aparece aí como declínio das sensações imediatas, consequência da exposição excessiva à luz. O signo do excesso é o construtor das imagens desconexas e desconcertantes da pós-modernidade. As imagens, por isso, aparecem privadas de particularidade e consistência. A “cancerosa proliferação das imagens”, expressão de Brissac, revela que a visão contemporânea não tem mais a distância da visão panorâmica.

Na mesma linha de reflexão, Ítalo Calvino em seu texto “Do opaco” (2000) prepara o terreno para as especificidades da visão do cego e responde por meio de metáforas à pergunta: como um cego vai executar, de forma completamente diversa, a mesma busca a que aspiramos, que é a busca da visibilidade do visível? O cego tem o conflito inverso do conflito que domina o homem que tem o sentido da visão e lança seu olhar em outras formas de orientação, partindo da apreensão do mundo exterior através de outros sentidos. É o olhar de uma criança, em vias de entender o mundo em sua forma e localização espacial, que conduz o texto de Calvino. A descrição matemática do que seria o mundo na visão dessa criança vai evidenciando os pormenores, as reentrâncias, os detalhes que só uma visão infantil consegue destacar e colocar em primeiro plano. Descrever a forma do mundo significa, no texto de Calvino, evocar a memória e não necessariamente preocupar-se com noções de direção, coerência, dimensão. O mundo descrito por Calvino só ganha sentido quando confrontado com a escuridão. Ao identificar-se com a escuridão, esse mundo só encontra sua razão de ser nela. O lugar que Calvino busca é um espaço que se redefine pela exposição excessiva à luz e que só se torna possível porque não conseguimos vê-lo. É como se ele dissesse que o que está aparentemente invisível é o que torna possível a visão.

No texto, Calvino, mais que descobrir que forma tem o mundo e onde fica esse lugar que não se deixa atravessar pela luz, quer concluir que o único mundo que existe é o opaco. As imagens também se formam a partir da opacidade e, por isso, o opaco é reconhecido como lugar de produção de sentido. O problema está em como apreciar a beleza do vago e do indeterminado, sabendo lidar com tudo aquilo que escapa à expressão. “O único mundo que existe é o opaco, e o soalheiro (o lugar ensolarado) é apenas seu avesso, o soalheiro que opacamente se esforça para multiplicar a si próprio, mas multiplica apenas o avesso do próprio avesso” (2000, p. 118). Mesmo sem usar a palavra cegueira, Calvino em “Do opaco” retoma o que já estava em “Visibilidade”: a ideia de evocar imagens em ausência. Para evocar tais imagens em ausência é preciso apropriar-se de outros aspectos da percepção e insistir na máxima de que não se vê apenas com os olhos. O opaco, mais do que um lugar geométrico possível, é o “lugar geométrico do eu, de um mim mesmo do qual o mim mesmo necessita para se saber mim mesmo, o eu que só serve para que o mundo receba continuamente notícias da existência do mundo, um engenho de que o mundo dispõe para saber se existe” (p. 118). É da visão do cego que trata Calvino, e não da cegueira do cego. Excesso imagético e opacidade são veneno e antídoto, na linha dessa leitura.

O que destina o homem à cegueira? Esta é a pergunta que impulsiona esta tese. A procura de uma resposta a essa pergunta é o nosso tema. É a questão chave de nossa

investigação, questão que instiga a tantos estudiosos de diversas linhas do pensamento contemporâneo. O impacto de novas tecnologias sobre a constituição da imagem neste começo de século, como no século anterior, tem gerado muitas discussões e tem levado o conhecimento a um processo de alteração significativo. O que as teorias tentam colocar em cheque não é tanto a imagem em sua generalidade, mas aquela imagem mediada por instrumental técnico, em particular por aquele conjunto instrumental que se denomina “maquinismo”. O fascínio pela evolução e renovação tecnológica vem de encontro à constituição ideológica de uma sociedade norteada quase exclusivamente pelo consumo renovado de mercadorias. Esse consumismo, por sua vez, parece alimentar-se de infindáveis facetas “revolucionárias”, construídas através de estratégias poderosas de marketing, que produzem propagandas sedutoras e persuasivas para justificar a necessidade de um novo consumo. É importante, contudo, pensar a imagem além desse corte técnico, bem delineada nesse processo de constante evolução em que ela está inserida. Para isso, é preciso buscar uma reflexão que, dialogando com a técnica, abra-se para além do seu âmbito estreito.

O documentário *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, usa a estratégia de pensar os problemas de visão em uma perspectiva particular, voltando o foco para “o destino de cada um”. O roteiro tem na epígrafe um trecho de Leonardo da Vinci, que já citamos aqui em outro contexto:

O olho abraça a beleza do mundo. É a janela do corpo, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo. O que há de admirável no olho é que através dele – de um espaço tão reduzido – seja possível a absorção das imagens e do universo. De sorte que esse órgão – um entre tantos – é a janela da alma, o espelho do mundo.

O filme parte da pergunta: “como você acha que o seu problema de visão influencia sua personalidade e sua vida”. Ao todo são quatorze entrevistados. Dentre eles, o escritor José Saramago, o músico Hermeto Paschoal, o diretor Wim Wenders, o fotógrafo cego Evgen Bavcar, o neurologista Oliver Saks. Os depoimentos são compostos de revelações pessoais sobre aspectos relativos à visão: o uso de óculos e suas influências sobre a personalidade; o significado de ver ou não ver; a experiência do olhar como limite; a sensação de olhar um mundo que se apresenta fora de foco; as emoções como elemento transformador da realidade. No material de divulgação do filme, distribuído na primeira semana de exibição, dois trechos nos chamam a atenção. O primeiro é de Walter Carvalho, um dos diretores, que diz: “Comecei a usar óculos aos doze anos, e lembro que saí da loja orgulhoso, me sentindo

responsável, feliz de ver coisas que antes eu só via desfocadas”. O segundo é de João Jardim que, com sua fala, demonstra o que norteia e costura o documentário:

A ideia de fazer o filme surgiu quando eu estava trabalhando em Nova York e voltava para casa de táxi, tarde da noite, cansado, e repetia o gesto de botar e tirar os óculos para ver as luzes da cidade desfocadas. Me flagrei então achando que “a realidade” sem foco vista através de 8,5 graus de miopia era mais interessante. Fiquei perplexo com a constatação e resolvi que meu primeiro filme seria investigar como o fato de usar óculos afeta a vida das pessoas, e indagar se o que se chama de realidade não seria afinal uma questão muito pessoal de ponto de vista.

O documentário faz uma análise multidisciplinar do problema da perda da visão no mundo contemporâneo. Não tem um cunho científico, propriamente dito, e até parte de certa ingenuidade metafísica. Os depoimentos são irregulares, na medida em que não partem de uma mesma perspectiva de abordagem do tema. O caráter individual fica ressaltado como o grande elemento de construção das narrativas. A miopia é usada como contraponto à cegueira, e há até um aspecto positivo nela, uma vez que ela proporciona aos portadores dela, o privilégio de possuírem uma visão desfocada, sem óculos e uma visão focada, quando os óculos são colocados. As reflexões giram em torno das diferentes perdas de visão, das limitações impostas por uma visão reduzida, e giram também em torno dos mitos e dos preconceitos em torno do problema. O documentário se detém no processo de construção de uma visão de mundo a partir de determinadas limitações. Valoriza a ideia de que o ato de ver está carregado de subjetividade. A visão, por isso, é contaminada pela cultura, pelo desejo e pelo afeto. O filme contém, ainda, as vinhetas de passagem; a grande angular que abraça as luzes de uma cidade que se apresenta desfocada; silêncios de personagens pensativas; paisagens intangíveis; uma dinâmica fotográfica, ora em cores, ora em preto e branco, quase sempre se restringindo a usar a iluminação local. Os entrevistados são afetados pela perda da visão ou pelo decréscimo da capacidade de ver, com graus de comprometimento visual que vão da miopia à cegueira. Ao rejeitar a ideia de que o simples ato de ver garante uma apreensão suficiente das coisas, João Jardim e Walter Carvalho investigam a ideia de que não há visão inocente nem visão totalizadora. Ao colocar em xeque a supremacia do olhar, o documentário também confronta certa resignação agnóstica do conhecimento humano, que se faz valer através de um cientificismo que exclui outras formas de ver.

O pior cego é aquele que não quer ver, pois as coisas aí estão visíveis. Provérbio sugestivo, porquanto, se afirma haver seres a ver, também afirma que não vê-los é deliberação da má vontade, enlaçando o olhar à moral. Eis

porque, força realizadora e irrealizadora, o olhar sempre foi considerado perigoso: as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de si mesmo; Édipo cegando-se para ver o que, vidente, não podia enxergar; Perseu defendendo-se da Medusa forçando-a a olhar-se. Os índios, recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela depositarem o olhar (CHAUÍ, 1988, p. 33).

As imagens, visuais ou verbais, que nos mostram a realidade substituem a realidade, conclusão possível aqui. O texto de Marilena Chauí evoca a circunstância de que o próprio ponto de vista é sempre discutível e relativo. Em certo sentido, é isso que nos mostram os diretores de *Janela da alma*. Para Chauí, o olho do observador se faz medida do visível, e prepara o advento de um sujeito do conhecimento que se julga capaz de evidenciar e de intuir porque, do lugar onde se encontra, tudo vê e vê completamente. “O olhar usurpa e é usurpado por todos os outros sentidos, no conhecimento sensível”, e é “espantoso que o léxico da visão domine o do conhecimento intelectual” (1988, p. 39).

Os depoimentos do documentário *Janela da alma* se desenham em torno de um intertexto que guarda as diferenças de cada personagem. Seu roteiro prévio é o confronto de visões díspares sobre o mesmo tema. O compromisso do documentário é com seu tema: aquilo que está para além do visível, ou o que vê alguém quando não pode mais ver, o que está de acordo com toda a obra de Bavcar. O relato intimista e pessoal dos entrevistados explica como um “defeito” particular pode se tornar marca diferenciadora, tornando os modos de ver diretamente ligados aos sujeitos que o exercitam.

No mesmo texto de Marilena Chauí há um depoimento que nos interessa:

É porque meu pai achou que eu necessitava clarear a vista um pouquinho, não podia ser criado como cego. Porque, eu acredito, quem não sabe, sabe mesmo um pouquinho só, é considerado cego. No meu modo de pensar, é. Desde meu filho pequenininho que eu comecei a dar a ele um caderninho, para ver se ele não ficava cego. Porque a pessoa que não sabe ler nem escrever, mesmo um pouquinho, é considerado cego (CHAUÍ, 1988, p. 39)⁸.

O depoimento citado por Chauí expõe uma relação estabelecida pelo senhor C.J.S. entre cegueira e pensamento: “No meu modo de pensar”, é cego quem não pode pensar – saber, “mesmo um pouquinho só”. Conhecer é ver, é clarear a vista. O saber é como uma porta que permite, enfim, olhar. Clarear a vista é ensiná-la a ver os signos da escrita e da

⁸ De acordo com nota do texto, o depoimento transcrito pertence a C.J.S., de 65 anos, e foi retirado de: RIZZOLI, A. *O real e o imaginário na educação rural*. Tese de doutoramento, mimeo. São Paulo: USP, 1988. p. 159).

leitura. Ver é pensar pela mediação da linguagem. Aqui olhos e conhecimento estão intimamente relacionados.

É interessante citarmos ainda alguns outros filmes que tematizam a cegueira, considerando que eles tratam a questão com abordagens bem diferentes. Essa diferença de abordagem está marcando também este capítulo, que tem como objetivo tratar a cegueira a partir de vários pontos de vista, sem privilegiar nenhum, deixando o privilégio de algum ou alguns deles para os capítulos que se seguirão.

Até o fim do mundo (1992), filme de Wim Wenders, avança a narrativa, considerando que o filme é de 1992, para o ano de 1999, momento em que a Terra se encontra ameaçada pela queda de um satélite nuclear, causando desordem social e econômica. O filme discute que o olhar cego pode envolver-se em novas potencialidades, a partir da invenção de uma câmera que tira fotos para cegos. A câmera grava a reação do cérebro diante das imagens que ele recebe. Grava, efetivamente, o ato bioquímico de ver. Disciplina os olhos pela máquina. Coloca em funcionamento a questão da máquina virtual, provando que não basta colocar a fita e rodar. Quem grava as imagens é obrigado a vê-las de novo. Na primeira vez, o computador grava o ato de ver, depois, o ato de lembrar. Teoricamente, essas duas grades de informação, e as gravações do evento visto em vídeo, permitem que o computador traduza as imagens em ondas cerebrais e as reproduza no córtex visual da pessoa cega. A personagem cega experimenta a “máquina de visão” e se sente desorientada e confusa diante da experiência de ver o mundo de novo, ela que havia perdido a visão aos oito anos de idade. A experiência é frustrante, segundo a personagem, porque seus amigos de infância tinham envelhecido cinquenta anos em um minuto. É frustrante também porque ela vê o mundo mais escuro e feio do que ela o pensava, na cegueira. Wim Wenders desenvolveu, com o cinema criado por ele, uma temática e uma militância voltadas para a questão do olhar na cultura contemporânea, enfocando o próprio cinema em vários filmes, e combatendo a banalização das imagens. *Até o fim do mundo*, em particular, aborda a questão da deficiência visual, contando a história de um homem que viaja em busca de imagens, capturadas num aparelho de última tecnologia, para consumo de sua mãe, que é cega.

Toda nossa cultura, essa cultura da imagem, que se torna a principal cultura de nosso tempo, é extremamente superficial. É a natureza da imagem que nos mostra sobretudo a superfície. E o que quer dizer superfície? É a área, a extensão, não? Ela se torna cada vez mais refinada, interessante, de maneira que cada vez menos se quer ver o que há por trás dessa superfície (WENDERS, 2000).

Outro filme que merece destaque é *O silêncio* (Irã/França, 1998), de Mohsen Makhamalbaf. O filme trata da voz ou da música que nascem do silêncio. A personagem principal é um menino de dez anos, cego, com um universo rico em sons. Tem como profissão ser afinador de instrumentos. A experiência visual do menino é afetada pelos outros sentidos. Em relação às pessoas que enxergam, ele tem mais percepção através dos outros sentidos, especialmente o da audição. A personagem que guia o menino pede a ele que tape os ouvidos, para não ouvir uma linda voz e se perder no caminho. Essa propriedade auditiva desorienta o menino. O diretor faz closes imensos, para realçar os outros sentidos da personagem, centrando a câmera no corpo, especialmente na boca, no ouvido e no nariz. O menino cego, no filme, deseja orquestrar todos os sons ao seu redor, por ter em relação a eles uma percepção que lhe é exclusiva.

Podemos citar, ainda, *O cego que gritava luz* (Brasil, 1996), de João Batista de Andrade. Há, no filme, um contador de histórias, o velho Dimas, que, com suas narrativas, é considerado “assanhador da imaginação alheia”. O velho reluta em narrar a história do assassinato de duas meninas, que teve como única testemunha um rapaz cego. Com incrível senso de direção, o cego conseguiu tatear o rosto de um dos assassinos e guardou a imagem do autor do crime na ponta dos dedos. Por isso vive pela cidade a tocar o rosto das pessoas, até que consegue esculpir em barro a face do assassino. O filme trabalha com questões interessantes para discutir as informações táteis que substituem o estímulo visual direto e o conhecimento proveniente dele, além de lidar com o tema da presença testemunhal do cego diante de um crime.

À *primeira vista* (Estados Unidos, 1996). A personagem, depois de ter ficado cega acidentalmente durante sua infância, resolve enfrentar uma cirurgia experimental para voltar à visão. Após o sucesso da cirurgia, a personagem tem que reaprender a enxergar. O que nos interessa no filme, para pensarmos as questões que estamos levantando aqui, é o momento em que a cirurgia dá certo e a personagem consegue ver, mas não entende o que vê, já que tem problemas com as noções de profundidade, espaço, forma, tamanho e distância. Em razão da cegueira prolongada, no processo de recuperação, os olhos funcionam, mas o cérebro não processa a informação de forma adequada. Transformando-se numa espécie de cego mental, a personagem que tem como profissão ser massagista, não tem memória visual e acaba chegando à conclusão de que via melhor quando era cega. A personagem, por todos esses acontecimentos, se torna portadora de uma dupla cegueira, diante do excesso de imagens que precisa processar a partir do momento em que passa a ver de novo.

Coisas que você pode dizer só de olhar para ela (Estados Unidos, 2000), de Rodrigo Garcia. Filme feito em episódios que vão se entrelaçando. Em um dos episódios, há uma moça cega, que ajuda a irmã policial a desvendar crimes. O título do filme é composto por uma das falas da personagem cega. O interessante aí é o fato de a percepção da moça cega ajudar no desvendamento de crimes. O olho vem se tornando numa espécie de fetiche do cinema: *Órfãs da tempestade*, de Griffith; *Luzes da cidade*, de Chaplin, o trilha *Terror cego*, de Richard Fleischer, a comédia *Perfume de mulher*, são clássicos do cinema que exploram as trevas da cegueira como elemento de melodrama ou suspense, como também acontece em *Dançando no escuro*, de Von Trier. São todos filmes que procuram tocar nas instâncias profundas do inconsciente do espectador. Filmes como *A prova*, e *Até o fim do mundo*, citados anteriormente, exploram o tema da cegueira, de outra perspectiva, como pretexto para investigar outras fronteiras da condição humana. A superação e a confiança no outro aparecem em *A prova*; a devoção familiar e a esperança na tecnologia, em *Até o fim do mundo*. Há um documentário, *No país do silêncio e das trevas* (1971), de Werner Herzog, sobre cegos-surdos. A personagem principal chegou a passar trinta anos de cama após ficar cega aos quinze anos e surda aos dezoito. Quando superou a ideia de incapacidade, passou a dar assistência social a outros cegos e surdos, ou a pessoas portadoras de algum tipo de necessidade especial. Em um certo momento do filme, ela diz que a cegueira não é negra, mas a visão tem “matizes diversos, de todas as cores”. O documentário afirma que os olhos, à guisa de janela, buscam sempre mais luz, e cita uma frase de Goethe, em seu leito de morte, ao pedir que abrissem as janelas do quarto: “luz, mais luz”.

O interessante, quando estudamos a cegueira, é percebermos que os distúrbios visuais podem ser relacionados com uma certa arquitetura metafórica de saberes colados à ideia de deficiência. As diferenças entre os vários níveis de cegueira e os modos de tratamento da matéria no plano ficcional e biográfico geram uma produção digna de ser pensada continuamente. Já citamos como Bavarcar e Borges ficaram cegos e como eles utilizaram sua cegueira, aproveitando-a como uma forma de antídoto contra o mundo da visão material, e como eles criaram uma barreira de resistência diante do excesso e da prolixidade do repertório visual, transformando a cegueira em uma poética do vivido.

Há três escritores que vivenciaram a cegueira de formas diferentes e que a poetizaram de modo diverso de Bavarcar e Borges. Esses escritores são Nelson Rodrigues, Glauco Mattoso e João Cabral de Melo Neto.

A cegueira na obra de Nelson Rodrigues ganha conotações biográficas que sublinham, na obsessão da imagem, uma sugestão de fatalidade imperiosa na obediência a um

credo irracional e mítico. O tema em Nelson vem cercado da ideia de vaticínio e de uma certa agressividade, principalmente nas peças míticas. As referências à visão do cego na obra biográfica vão surgir como um estigma que persegue o autor e aponta para imagens recorrentes, algumas até líricas, e que se repetem com pequenas variações. A cegueira é uma maldição eminente e se relaciona com a dualidade do universo melodramático do autor.

Nas crônicas 10 e 11 de *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues apresenta seu poder de predição e reafirma, diante da inevitabilidade do tema em sua biografia, um certo dom de adivinhação por conta de uma imagem que sempre o persegue: a de quatro cegos que tocam violino diante de uma menina. À maneira de uma obsessão, a descrição tem tom marcadamente dramático:

E de repente, uma certeza se cravou em mim: - eu ia ficar cego. Deus queria que eu ficasse cego. Era vontade de Deus. [...] Mas por que, meu Deus, por que pensava neles, dia e noite? Pode parecer uma fantasia de menino triste. E se disser que, já adulto, homem feito, a obsessão continuava intacta? Obsessões, sempre as tive. Mas essa nunca me abandonou. Aos trinta anos, 35, quarenta, eu sonhava com os cegos; e os via escorrendo do alto da treva (RODRIGUES, 1993, p. 46).

Ao aproximar as noções de predição e morbidez, Nelson Rodrigues reconhece que a cegueira, infligida a ele por conta do presságio, tem conotação de anormalidade e monstruosidade. A anomalia visual, portanto, revela antes da fatalidade biográfica, um êxtase de trevas, um estado de desconhecimento diante do que realmente queria revelar a imagem obsessiva. Misturam-se, indistintamente, as noções de cegueira subjetiva e física. Nelson considera a fixação mórbida como “uma graça de Deus”. “Quero dizer que o medo de uma cegueira utópica, apenas sonhada, me tornou humanamente melhor. Ou, se não me tornou melhor, me deu a vontade obsessiva de ser bom” (1993, p. 47). A cegueira apresenta-se, em Nelson, primeiro, como fonte de uma grande ilusão ou uma imagem de pureza que se origina de uma sensibilidade perceptiva. Depois ela vai ganhando contornos mais precisos, que revelam o inevitável já anunciado biograficamente. A filha Daniela, “a menina sem estrela”, nasce privada da visão. A descrição feita na obra faz-se orientada de muita clareza narrativa e desprovida de tom melodramático:

Dois meses depois, dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV Rio; ofereceu-se para levar-me ao posto 6. No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega (1993, p. 48).

É na crônica 11 que Nelson narra seus sentimentos diante da cegueira da filha prematura e sua incapacidade de aceitação diante do presságio confirmado. Nelson Rodrigues acaba por negar a evidência biográfica com uma atitude iconoclasta em relação ao diagnóstico dos médicos. A negação diante da fatalidade e a descrença diante da confirmação do diagnóstico são as formas encontradas pelo dramaturgo para provocar certos momentos de esperança ou hipóteses compassivas diante da impossibilidade de reverter o caso biográfico. A obsessão se transforma, por isso, em contenção e negação do fato inevitável.

Hoje, minha garotinha tem três anos e meio. Eu a carrego e vejo os seus olhos. São de um azul doce, triste e diáfano. Ainda não enxerga. Não faz mal. Direi a todos os oculistas do céu e da terra: – Não é cega. De vez em quando, tenho vontade de telefonar para o Dr. Abreu Fialho, e contar-lhe que, por um momento, fui colhido por um surto de ódio tremendo (1993, p. 51).

A fatalidade biográfica, dessa forma, revela a ideia de desorientação pessoal diante da cegueira, provando uma sensação de aprisionamento na inevitável associação entre ver e perder. Em Nelson Rodrigues, a cegueira é associada à ideia de destino, maldição, castigo ou punição religiosa, alimentada pela tragédia da biografia da filha.

Glauco Mattoso, um dos representantes da poesia marginal, no Brasil, hoje, poeta cego, desde o começo da carreira rivaliza com a ideia de cegueira, e assume uma postura iconoclasta, livre de qualquer visão essencialista ou humanista. Ele não associa a figura do cego a um visionário ou alguém capaz de vislumbrar outras formas de percepção. Sua relação com o problema da cegueira, que não o impede de trabalhar, é menos pacífica e talvez até, podemos ousar concluir, mais realista, menos lírica. Ele dimensiona a tragédia contextualizando-a a partir de sua insatisfação e de seu olhar crítico, imprimindo a ela uma noção negativa e expondo seu ressentimento diante de sua condição particular. A escrita de Glauco Mattoso (o nome é artístico, resultado irônico e mórbido de uma brincadeira com a palavra glaucoma, mal que provocou a cegueira no poeta) é marcada pela oralidade, pela utilização de poemas rimados, o que vai facilitar a memorização do texto produzido. Ele relata:

comecei a escrever sonetos em 1999. Surgiu um computador para cegos, um sistema falado que permite uma digitação segura. Bolava os poemas na cabeça, gravava na memória e digitava no computador. Você compõe, guarda na cabeça, salva. Na manhã seguinte, mesmo depois de ter dormido, lembrava tudo. Eu vejo meus poemas: na cabeça, compondo tudo na fonte Garamond. Minha memória tem uma capacidade sobrenatural – essas inspirações que tenho na insônia, no pesadelo, em que vem o poema inteiro,

isso é sobrenatural. A maneira mais fácil de memorizar é através de palavras metrificadas e rimadas. O soneto é bom para isso, resolvi praticar. Foi compulsivo. Tanto que a quantidade que fiz é muito maior que Camões: 433 sonetos em dois anos. Da minha cegueira retirei toda uma fase produtiva. Assim como da minha cegueira surgiu minha poesia farta, da escuridão da mistura nivelada por baixo da globalização pode surgir alguma coisa interessante. Da mesma forma, do apagão da nossa cultura atual pode surgir esperança de inovação artística. Fiquei totalmente cego em 1995. Pretendi me isolar totalmente. Sempre fui um pedestre inveterado. Hoje sou um completo paraplégico na rua. Me sinto discriminado como cego. A discriminação com o deficiente é pesadíssima. De você escutar risadas até colocarem obstáculos para você tropeçar o tempo todo. O glaucoma de nascença é incurável. A cegueira é uma experiência terrível, um tortura lenta. Os médicos não conseguem nem resolver o problema da dor do olho, quanto mais impedir a cegueira. Não me conformo, não consigo conviver com isso, tenho pesadelos. [...] E apesar de já ter ficado cego, isso continua vindo nos pesadelos: sonho que enxergo, aí fico cego de novo. A maior parte dos meus amigos se afastou depois que fiquei cego. Mas a solidão não me mete medo – meu medo é a cegueira mesmo. Hoje, acabou tudo (www.glaucomattoso.com.br).

De uma maneira diferente da de Borges, que faz o elogio da sombra, Mattoso revela sua revolta e amargura em relação à cegueira. Ele mesmo reconhece isso ao afirmar que a cegueira de Borges foi abrandada pelo fato de ele já ser um escritor reconhecido quando ficou cego. Segundo ele, já havia um julgamento pacífico acerca do valor de Borges e de sua obra. Em entrevista concedida a Fábio Weintraub (2000), na revista *Cult*, Mattoso afirma:

Não há termos de comparação entre mim e Borges. Vivo mais intensamente as contradições do que Borges. Ele talvez tenha se apoiado mais em determinadas forças e se engrandecido mais. Eu não. Estou numa posição mais neutra, muito menor. Observo mais esse antagonismo. No caso da cegueira, especificamente, acho que Borges dissimula um pouco. Pelo fato de ser um escritor universal, de trabalhar com imagens muito fortes, poderosas, acho que ele conseguiu sublimar e enobrecer um pouco o drama pessoal, despersonalizando a tragédia.

Glauco Mattoso vê de forma negativa o episódio da cegueira, demonstrando que se sente revoltado com sua história pessoal ao mesmo tempo em que se sente impotente e diminuído por ser cego.

João Cabral de Melo Neto vive a experiência da cegueira mais ou menos na linha de Glauco Mattoso. Seus tons também são os de revolta e não aceitação do fato. Em 1993, Cabral fez uma séria operação no intestino (ele tinha úlcera no estômago e no duodeno) e ficou setenta dias na UTI. Estava cego, quando acordou, porque os médicos, acidentalmente, haviam colocado uma luz fortíssima, dessas das salas de cirurgia, sobre seus olhos. Não entendendo a negligência dos médicos, o poeta entrou em um processo irreversível de

depressão e passou a referir-se a si mesmo como um ex-escritor. A retina queimada, por acidente, durante a cirurgia, vai gerando um processo de degradação visual, deixando o poeta sem enxergar com exatidão, mantendo unicamente uma visão curta de vultos, num resquício de visão periférica. A cegueira intempestiva, e não progressiva, interrompe a carreira literária de João Cabral e impede, ao mesmo tempo, que ele leia, o que o afasta dos livros e acelera sua morte, em outubro de 1999.

Em entrevistas que concedeu depois da cirurgia fatídica, em particular depois que sua retina começou a degenerar, João Cabral sempre se queixava de maneira muito deprimida de sua impotência e sobre certa falta de sentido de seus dias. Sua poesia, que era marcadamente visual, formada pelo que o poeta via, pelo concreto das coisas, deixou de ser composta, pois o poeta precisava ver o papel. Depois de cego, ou quase cego, o poeta não escreveu mais, com exceção de um texto chamado “Pedem-me um poema”, publicado na Revista *Terceira Margem*. Sobre os motivos que o levaram à interrupção da escrita de poemas, João Cabral declara:

Não adianta eu ditar para alguém porque eu preciso ver a minha letra construindo o verso. Eu escrevo como quem constrói uma casa. Meus livros têm uma estrutura, um rigor, não são reuniões de poesias. Minha influência foi Le Corbusier, que eu li em Recife quando ainda era garoto e também os poetas cubistas franceses. Paul Valéry também, que não era cubista. Pra mim é uma tortura não poder ler, sabe? Desde menino pequeno não fiz outra coisa senão ler. Não ler é pior do que não escrever. [...] Estou te enxergando mal, apenas seu vulto. Me desculpe se um dia te encontrar na rua e não te cumprimentar. Eu me sinto meio fraco, meio doente, sem vontade de nada. Morrer é o fim de tudo. O descaso... sossego... chega, né? (1999, p. 5)

A cegueira acidental de João Cabral, levando-o a adquirir uma visão periférica de mundo, interrompe sua criação e, por extensão, sua vida. Esse fato rivaliza com a ideia borgeana de conquistar, pela perspectiva da perda, a experiência de recuperação visual do universo, pelo menos o poético. A fatalidade, convertida em tragédia, faz João Cabral redimensionar o lado trágico da suspensão visual. Cego pela exposição a uma luz excessiva, o poeta desmetaforiza qualquer possibilidade de encenação que venha substituir (ou recuperar) a prática da escrita. Em Cabral, a cegueira não é progressiva ou degenerativa; é fatalista, imposição imediata do fim de ver e de escrever, palavras conversíveis e faces da mesma moeda. Porque parte do pressuposto de que sua poesia não pode prescindir da visão, a cegueira vai representar a interrupção de um contato poético-visual com o mundo e a constatação da perda de um olhar global diante do percurso racional da poesia.

Pedem-me um poema,
 um poema que seja inédito,
 poema é coisa que se faz vendo,
 como imaginar Picasso cego?
 Um poema se faz vendo,
 um poema se faz para a vista,
 como fazer o poema ditado
 sem vê-lo na folha inscrito?
 Poema é composição,
 mesmo da coisa vivida,
 um poema é o que se arruma,
 dentro da desarrumada vida.
 Por exemplo, é como um rio,
 por exemplo, um Capibaribe,
 em suas margens domado
 para chegar ao Recife,
 onde com o Beberibe,
 com o Tejipió, Joboatão,
 para fazer o Atlântico,
 todos se juntam a mão.
 Poema é coisa de ver,
 é coisa sobre um espaço,
 como se vê um Franz Weissman,
 como não se ouve um quadrado. (MELO NETO, 1998).

O poema recupera, pela memória, certos temas e imagens da obra de João Cabral: o rio, ou os rios – Capibaribe e Beberibe – a cidade de Recife, e o próprio poema e sua construção. Esse texto pode funcionar como uma espécie de testamento amargo. Os versos revelam a trágica exposição de uma poética centrada no olhar. Escrito um ano antes da morte de João Cabral, “Pedem-me um poema” já traz no título apelativo uma tentativa, marcada pela insistência, de fazer o escritor retomar o ofício precocemente abandonado. A estrutura do texto evidencia uma sucessão de justificativas que deem conta das razões para tal interrupção e, ao mesmo tempo, expliquem aos possíveis interlocutores insistentes a exposição de toda uma poética e das certezas estéticas que referendavam a obra do poeta.

Para a experiência artística de João Cabral, mais escritor do que pintor, a arte maior não é a literatura, mas a pintura. Entre os anos de 1939 e 1940, o poeta chegou a pintar com muita frequência. Pintava com as telas apoiadas sobre uma mesa e não usava cavaletes. Seu estilo era o da pintura abstrata. Nelson Brissac Peixoto, em *Paisagens urbanas*, lembra que uma das tendências recorrentes da pintura moderna é a de abandonar o cavalete, porque este cria um elemento definidor não só na relação do pintor com a natureza, como também na organização do quadro, no que diz respeito, principalmente, às noções de profundidade e perspectiva. Para Brissac: “hoje o quadro deixa de ser um dispositivo isolado e articula-se arquitetonicamente com o entorno, estendendo-se para além de seus limites” (1998, p. 250).

Antônio Cândido constata em estudo feito sobre o poeta:

as palavras que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza nasce da sua interrelação (1999).

A dicção dos textos de Cabral, contudo, vem da arquitetura, a responsável por criar um tom, de certa forma árido ou muito esquemático, em seus textos. A passagem do poeta pela pintura não deixou de motivar comparações de sua poesia com produções de artistas plásticos.

A obra poética de João Cabral é marcada pela contenção, pelo polimento do excesso, pela importância do concreto da palavra, pela valorização do ato de visualizar a forma, referendando a intrínseca necessidade de ver o poema descrito em um espaço. O olhar a que se refere o poeta, em “Pedem-me um poema”, é um olhar que não se limita à contemplação, mas que se reflete, na disposição do texto que se escreve/inscreve no espaço da folha, sobre si próprio e o mundo. O tempo, nesse caso, tem duas instâncias. Primeiro, é o tempo de fixação do texto na folha de papel, aquilo que se arruma “dentro da desorganização da vida”. Depois é o tempo de uma memória ancestral, como se a tela/folha (sem a interferência do cavalete) imprimisse, em sua organização espacial, uma história que deve ser preservada pelo registro que se confirma pela visão. O texto se faz com a visão e para a visão. Em João Cabral a única percepção possível é a visão. Não há, para ele, a possibilidade de conversão do sentido ferido e inútil em outras sensações ou sentidos. O poeta, que vive da forma, considera que a poesia não é lugar para perdas. Visualizar a forma, exercer a lucidez visual imprescindível a esse ofício, é reconhecer a materialidade plástica do poema. “Poema é coisa de ver” porque a luz inunda, preenche. Para Cabral, o funcionamento do olho se reduz à vista, sem possibilidade de negociação. Não há imagens sem olhar porque a cegueira aqui não oferece pontos de vista.

Tornar-se cego pela exposição acidental à luz significa o mergulho no vazio de não produzir imagens: a realidade imposta a João Cabral. Seu último poema é seu epitáfio e, dolorosamente, um anticlímax. Assim, não ver é estar literalmente doente dos olhos. Com os olhos fechados pela fatalidade, Cabral revela que a única subversão possível para o olhar é a visão, ela, só ela. Cabral vai mais além e reclama que, em se tratando de poesia, não há espaço para o que não pode ser dito, para o que não se dá de imediato a ver.

2 – O ponto de vista da cegueira

Hay una fundamental diferencia entre los hombres que han perdido la vista por enfermedad o accidente y los ciegos de nacimiento. A esta diferencia debo el haber penetrado finalmente en sus reductos, bien que no haya entrado en los antros más secretos.⁹

Ernesto Sábato

Esta penumbra é lenta e não dói; flui por um manso declive e se parece à eternidade.

Jorge Luis Borges

Estava em uma livraria; ao acaso um título: *Ensaio sobre a cegueira* e um nome de autor, José Saramago. Ambos se afiguraram como nomes instigantes. Ler as primeiras páginas foi um desdobramento natural. História cotidiana, gente que obedece ao sinal: amarelo, vermelho, verde. Transeuntes e motoristas no exercício do respeito automático aos signos, construídos para que a circulação possa ocorrer sem o risco dos abalroamentos. Para o leitor então surge o primeiro cego do romance: um motorista qualquer, num sinal qualquer, que de repente se percebe cego em pleno trânsito na cidade. Essa cena, breve e estranha, na trajetória de todas as leituras e releituras das inúmeras cenas notáveis que compõem a obra de José Saramago, essa cena, mais do que qualquer outra, transformou-se no elemento fascinante que gerou o desejo de ler. Ler mais e ler melhor. Essa cena representa a possibilidade de um ponto de vista. Um ponto de vista, não da visão, mas um ponto de vista da cegueira.

A surpresa, durante a breve folheada do livro, trouxe o inédito da cegueira repentina. Fortuita. Desde então ela passou a existir como aquele calo que cobra, de vez em quando, os cuidados de seu portador. Passou a ser uma espécie de elemento novo, corpo estranho, colado no corpo. E por várias vezes, a cena esteve ali, tomando o lugar de outras cenas, sobrepondo-se a outras cenas, instigando, incomodando, alugando a retina. Um homem, um sinal, a visão, a cegueira. Um marco. Momento impreciso em que a cegueira impôs-se. Momento em que a obra de Saramago reclamava leitura.

A cena da livraria e a cena do homem no sinal gravam-se na retina. Delas virão os procedimentos. Não se pode negar que elas produzam efeito. Elas se abrem para outras ações narradas a partir de si. Considerando que o leitor em tela não é um dos típicos leitores que se

⁹ “Há uma diferença fundamental entre os homens que perderam a visão por enfermidade ou acidente e os cegos de nascimento. Devo a essa diferença o fato de ter penetrado finalmente em seus redutos, ainda que não tenha entrado nos lugares mais secretos.” (As traduções de epígrafes e citações nesta tese são de minha autoria).

permitem simplesmente a leitura, pouco ou nada reflexiva de um texto, algum desdobramento será inevitável. Se o texto pertence a um autor merecedor de um olhar profundo, o desdobramento desse encontro poderá ser logicamente a escolha de um conjunto teórico para apoio da leitura. Que esse conjunto derivasse da sociologia, da psicanálise, da etnologia, da antropologia, da linguística ou mesmo de certas formas de filosofia, seria natural. Como também poderia advir do próprio desdobramento dos estudos críticos literários como caminho para a leitura. Talvez o melhor fosse escolher os estudos de uma poética da alteridade, para, misturando os sujeitos, encontrar suas diferenças, determinar seus espaços, incluí-los numa categoria. Optar, então, por caminhos múltiplos de análise crítica, sabendo que mesmo os aparentemente inconciliáveis podem contribuir para uma melhor absorção do todo.

A observação e a interpretação dos outros é uma via para a observação do eu. O conhecimento só é digno dessa designação quando ocorre no processo de interpretação mútua dos dois sujeitos. Nesse momento, podem surgir várias complicações, visto que o sujeito da observação (o leitor da livraria) não é mais constante que o sujeito observado (o motorista que fica cego em pleno intervalo entre o sinal vermelho e o sinal verde). Cada vez que o observador consegue de fato interpretar aquilo que observa, ele tende a alterá-lo. No entanto, qualquer mudança no sujeito observado requer uma mudança subsequente no observador, e o processo de oscilação parece ser infundável. Pior ainda, à medida que a oscilação ganha intensidade, torna-se progressivamente menos claro quem de fato observa e quem está a ser observado. Ambos os intervenientes tendem a fundir-se num único sujeito à medida que a distância original entre eles desaparece. A gravidade deste desenvolvimento será imediatamente clara se, por breves instantes, for feito um desvio de um possível modelo antropológico para um modelo psicanalítico. No caso de uma análise genuína da psique, significa que já não seria claro quem analisa e quem está a ser analisado. O sujeito da livraria passa a ser lido pelo sujeito do livro de Saramago, na medida em que é desnudado por ele, e na medida em que a sequência normal do seu dia sofre profunda modificação, e ele torna-se presa da interferência da narrativa do homem no trânsito com o homem em trânsito. É necessário salvaguardar a razão do que se poderia tornar uma perigosa vertigem do espírito preso de uma simbiose infinita. Separar os sujeitos ao mesmo tempo em que eles permanecem unidos. Lê-los e deixar que eles se leiam.

O título deste capítulo nasceu de reflexões feitas a partir da leitura de um livro de Paul de Man: *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, traduzido para o espanhol como *Visión e cegueira*, e para o português como *O ponto de vista da cegueira*. Primeiramente, partir da certeza de que a cegueira possui um ponto de vista

pareceu extremamente confortável e combinava bem com os propósitos da tese, que estão relacionados justamente à cegueira como um modo de posicionar-se diante das questões do cotidiano. Em segundo lugar, a explicação de De Man no prefácio combina bem com os objetivos que este texto possui: “o meu interesse pela crítica está subordinado ao meu interesse pelos textos literários, pelos textos primários” (1999, p. 9). Cumprir uma tarefa crítica, partindo do texto literário e dando a ele um *status* e um destaque imprescindível, garante a execução da tarefa a que estamos nos dispondo. A linguagem literária toma então a cena principal. Dela buscam-se extrair os pontos que nela mesma se inscrevem como críticos, como um mergulho na palavra, não só ficcional, como também na palavra crítica. Buscamos autores que combinam a escrita ensaística com a escrita ficcional, como acontece com Saramago e com Sábato, que se revelam nas ficções (*Ensaio sobre a cegueira* e “Informe sobre cegos”), e no ensaísmo. No momento em que vamos “teorizar”, “analisar”, “interpretar” a linguagem literária, havemos de fazê-lo munidos de duas certezas: a de que a leitura não é simples, pois ler é romper o círculo restrito das possibilidades imediatas; e a de que as possibilidades significativas se encontram dentro de um contexto histórico, cultural e crítico. A afirmação de De Man esclarece o que estamos pensando:

Se deixarmos de dar por garantida a redução de um texto literário a um significado ou conjunto de significados finito, e, pelo contrário, virmos o ato da leitura como um processo infundável em que a verdade e falsidade se encontram inextricavelmente misturadas, os esquemas prevaletentes usados na história literária (geralmente derivados de modelos genéricos) já não serão aplicáveis (1999, p. 11).

Dentro dessa linha de pensamento, que vê no ato de leitura um processo infundável, cuja única certeza é a de que cada leitura possui características que lhe são peculiares, é que construiremos o texto desta tese. O valor do trabalho que aqui será desenvolvido é o valor de uma leitura que parte de certo ponto de vista teórico, que lê de um determinado lugar. Além disso, é uma construção consciente o tempo todo de que não é a única possibilidade de leitura.

A narrativa do *Ensaio sobre a cegueira* começa com o homem que para no sinal fechado, situação comum na vida de quem dirige. Após o tempo de travessia dos “peões”, o sinal verde acendeu-se para os motorizados. Bruscamente os carros arrancaram, “mas logo se notou que não tinham arrancado por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer” (SARAMAGO, 2004, p. 11). Afinal, ninguém, por livre

e espontânea vontade, assume o risco de impedir que os outros sigam a rota determinada para que o dia se faça.

O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do parabrisas, 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 (2004, p. 12).

Este homem, até então qualquer homem, daí em diante não verá mais. A impossibilidade de ver surge no momento em que o sinal torna-se verde e que as buzinas determinam que o fluxo deve continuar. O desrespeito às leis do trânsito põe em destaque o responsável por atrapalhar a marcha. De repente, o sujeito deixa de ser o habitante anônimo da cidade. Os olhares inquietos voltam-se para ele. Segundos depois acorrem os que se dispõem a entender os gestos inquietos daquele motorista inusitado.

Os olhos do homem parecem sãos, mas, num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu. O semáforo mudaria de cor, e a última imagem: uma luz vermelha se transformaria num nevoeiro, num “mar de leite”. A partir dali, deixaria de saber quando o sinal estaria vermelho.

Como toda a gente provavelmente o fez, jogara algumas vezes consigo mesmo, na adolescência, ao jogo do E se eu fosse cego, e chegara à conclusão de que a cegueira, sem dúvida alguma uma terrível desgraça, poderia, ainda assim, ser relativamente suportável se a vítima de tal infelicidade tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores, mas também das formas e dos planos, das superfícies e dos contornos, supondo, claro está, que a dita cegueira não fosse de nascença. Chegara mesmo ao ponto de pensar que 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, ei-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 (2004, p. 16).

É na pele dessa personagem de papel que aqui se inicia o relato de um trabalho de pesquisa. Este relato nada mais é do que um possível desdobramento do processo de cegueira. Este relato nada mais é do que um ponto de vista da cegueira. Uma forma de percorrer o caminho da cegueira à lucidez, uma maneira de traçar uma linha entre o não ver e o ver.

O leitor vai recompor, em câmera lenta, aquela minúscula fração de tempo na qual o olho que vê deixa de fazê-lo. Acompanha de forma meticulosa os detalhes. Repete, para si, inúmeras vezes a sequência de imagens que constitui o quadro. Seu próprio olhar entra na composição-decomposição do olhar do outro. Como um cego que não se importa em confessar:

Foi despojado do diverso mundo
 E dos rostos, que são o que eram antes,
 Das ruas próximas, hoje distantes,
 E do côncavo azul, ontem profundo.
 Resta dos livros o que lhe consente
 A memória, essa forma de olvido
 Que retém o formato, não o sentido,
 E que reflete os títulos somente.
 O desnível espreita. Cada passo
 Pode ser uma queda. Sou o lento
 Prisioneiro de um tempo sonolento
 Que não marca sua aurora nem seu ocaso.
 É noite. Não há outros. Com o verso
 Devo lavar meu insípido universo. (BORGES, 1999, p. 510).

O que fascina o leitor é o estado de completa suspensão em que se encontram os olhares – das personagens da narrativa e dele mesmo, leitor – que deslizam aleatoriamente no vazio das interpretações e que se voltam para todas as direções. Olhares limitados e ilimitados pelo jogo do ver-não-ver. Não ver, vendo; ver, não vendo; não ver, não vendo; ver, vendo.

Sabe-se que, ao enfatizar a cena do homem no sinal de trânsito, efetua-se um corte no episódio da cegueira. Sabe-se, também, que a cena do sujeito que é acometido por uma cegueira branca é um corte de cena no conjunto global que define a obra de José Saramago. A hora do despojamento do mundo cheio de contrastes é apenas um pequeno fragmento da cena, assim como a cena é um pequeno fragmento da obra. Desses fragmentos reunidos em mosaico ou dispersos como partes de um quebra-cabeça é que se fará a obra de tese.

Aqui o apego ao motivo – um olho que lê sobre um olho que cega – comporá outros enquadramentos de cena. É nessa cena que ocorre uma fulguração ímpar. A partir dela, pode-se pensar a obra.

O trecho de um texto pode representar simplesmente uma parte de um todo, mas pode também ser o elo que une outros textos, que remete, que dialoga, que introduz, que intercepta, que negocia. A cena que inicia o *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, vista aqui a partir da leitura que o leitor da livraria começa a fazer dela, dialoga com a cena do capítulo um de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Ítalo Calvino. O leitor da livraria

começa a ler o livro, antes mesmo de comprá-lo. Concentra-se. Afasta todos os outros pensamentos. Permite que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. Nesse momento no mundo só existem ele e o livro. Não precisa escolher uma posição cômoda, pois está de pé e nem se incomoda com isso. Deseja simplesmente ler e é isso que faz. Afinal sabe com certeza, que não é fácil encontrar a posição ideal para ler. Naquele momento o leitor da livraria não esperava nada de especial deste livro em particular. Ele é daquelas pessoas que, por princípio, já não esperam nada de nada. Essa troca que se estabelece aqui, levando o leitor da livraria para dentro das páginas de Ítalo Calvino, proporciona a gestação de outro texto: o texto teórico, ora possível justamente pela junção de imagens, pela ressonância de fragmentos a construírem entre si um diálogo de significações que os integra em uma mesma série.

A escolha, como ponto de partida, da cena do homem que fica cego no intervalo do sinal de trânsito se deve à opção teórica que envolve a tese, ou seja, a de tentar desvendar os mistérios da recorrência do tema da cegueira em narrativas escritas especialmente a partir dos anos sessenta, no mundo inteiro. Pensar, sobretudo, estas duas: *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e “Informe sobre cegos”, de Ernesto Sábato. Saramago acentua a cegueira, demonstrando um forte apelo à visualidade. As cenas se tornam nítidas pelo fato de o narrador descrever detidamente os detalhes que compõem o conjunto no centro do qual se encontra o cego. Essa riqueza de detalhes visuais é o primeiro contraste forte com as marcas da cegueira, justamente o tema eleito para ser espinha dorsal do livro-ensaio de Saramago. Esse binômio, olhar/cegueira, será o nosso veículo dentro do qual percorreremos nossa proposta de leitura. Será o par fundamental para o esboço de características da pós-modernidade e da literatura nela produzida.

Vive-se em um universo em que as imagens proliferam, em que a própria concepção de realidade parece determinada pelo caráter espetacular da imagem. O mundo parece um distante substrato de suas próprias dimensões virtuais. Vivemos um universo de imagens patrocinado por um “autêntico mercado da percepção” (VIRILIO, 1994, p. 77), por uma, como que, “industrialização da visão”.

O processo de substituição do olhar pela cegueira, implicando uma reflexão sobre os modos de ver da contemporaneidade, encontra-se de forma germinal desenvolvido no *Ensaio*. O esboço é exposto na epígrafe: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 2004, p. 10). A referência a um fictício *Livro dos conselhos* ajuda a tornar mais turvo o trajeto da análise, provando que o narrador, desde a epígrafe, tem como objetivo brincar com as citações reais e as imaginárias, com os textos sagrados ou não.

A questão do olhar/cegueira firma-se, dessa maneira, como referência necessária para a abordagem crítica dos textos literários contemporâneos. Alguns críticos definem o narrador pós-moderno como aquele que narra a ação enquanto espetáculo a que assiste. Dessa forma, a narrativa acaba se firmando por meio do olhar que o narrador lança a seu redor, olhar construído a partir da tradução que ele faz de tudo que capta dos locais donde tira inspiração para produzir o texto. O olhar do narrador desenha-se de forma paradoxal à medida que ele assume seu papel de construtor das imagens e, ao mesmo tempo, ele se permite ser levado por elas, deixando que elas componham o percurso, como se tivessem uma vida autônoma. O narrador atua como se colocasse a câmera num determinado lugar e a deixasse filmar a sequência que será motivo posterior do texto. A ficção passa então a demonstrar que tanto narradores como personagens sabem que seus atos serão públicos. Narradores e personagens pressupõem, mesmo, a publicidade de suas ações. Sabem-se olhados pelas lentes das máquinas, pelas palavras dos livros e, por isso, posam para os observadores.

No espaço em que se dissolve a dicotomia entre as noções de olhar e cegueira, de imagem pública e imagem privada, cria-se um intervalo no interior do qual se podem investigar os movimentos do olhar do narrador e o do leitor da pós-modernidade. Ao olhar receptivo do leitor, que se deixa conduzir por um narrador, corresponde o olhar ativo e crítico, que avalia a condução que está sendo dada e que por vezes encontra-se completamente desprovida da capacidade de visão. Ao ler, o leitor tem o privilégio de perceber as fragilidades e as grandezas da narrativa. Deixando de ser um agente da passiva, o leitor tem ação e a desenvolve de acordo com seus referenciais. Quanto mais apoio em outras leituras o leitor tiver, melhor será sua leitura.

A escolha do *Ensaio*, de Saramago, como um dos textos a serem estudados neste trabalho de tese nasce de dois propósitos. O primeiro é o de demonstrar como o olhar/cegueira na obra do autor desempenha um papel notável no processo de elaboração de seu texto. A narrativa é engenhosamente permeada por múltiplos jogos cujos procedimentos se distribuem entre os naipes privilegiados da cegueira e da visão. Esses procedimentos manipulam, cada um a seu modo, tanto personagens quanto narradores. Por vezes, são olhares que carregam, como na narrativa de Saramago, através de suas personagens principais, a marca de suas retinas, de suas lentes, de suas visões divididas pela venda preta, de suas visões ofuscadas pelos óculos escuros, ou de suas visões estrábicas; outras vezes são as sombras, a penumbra ou a claridade absoluta em que se encontram os cegos do ensaio para contrastar com o escuro absoluto dos cegos, na perspectiva da cegueira comum, vista como um mergulho no escuro. São lances de cegueira ou de visão que se sucedem, misturam-se ou se sobrepõem uns aos

outros, dando vitalidade ficcional aos textos que geram. O segundo propósito traz em si um pouco mais de ousadia, quando, tomando como ponto de partida a obra de Saramago, procuramos fazer uma leitura que dê o salto da particularidade de um autor para a universalidade de uma época. Aqui procuramos ver os ícones *cegueira* e *visão* como apropriação, por Saramago, de um processo que, sem deixar de ser seu, é uma moeda de circulação geral nas narrativas pós-modernas. Para tanto evocamos uma obra de outro autor, “Informe sobre cegos”, de Ernesto Sábato, que se assemelha à narrativa do escritor português, mantendo, contudo, uma série de importantes diferenças. A partir dessas obras procuramos demonstrar como esses autores tratam a cegueira como um mal, e como esse tratamento gera um procedimento de escrita que é ao mesmo tempo ético e estético, porque desencadeia um formato e conduz a uma crítica social e humana, bem como implica num posicionamento dos autores diante da cegueira.

2.1 – O conceito de cegueira em Saramago, no *Ensaio sobre a cegueira*

Da leitura do *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, podemos retirar alguns conceitos de cegueira para pensarmos neles de forma mais pontual. Logo de entrada temos a epígrafe: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Aí podemos perceber que é feita uma distinção entre olhar e ver. As frases retiradas de um hipotético livro dos Conselhos aparecem com um mecanismo utilizado pelo narrador para lhes dar um efeito mais religioso e garantir-lhes maior autoridade. O embuste se justifica, uma vez que para o leitor a referência a um livro dos Conselhos supõe uma ordenação, uma localização num livro cujo regime filosófico e psicológico parece dar autoridade aos termos. O reportar-se a um livro dos Conselhos também supõe um processo de conhecimento, que esse tipo de livro guarda, que tem a ver com o conhecimento como evolução, portanto, como um passo para a sabedoria, para o conhecimento em seu momento mais sofisticado. Olhar estaria, nas palavras da epígrafe, na ordem do sentido da visão, a captação de tudo o que é visível, e a apreensão, em resultado do efeito da luz, de tudo que a retina é capaz de registrar. Ver, por outro lado, estaria na ordem da recepção consciente do que é olhado, num certo nível de conhecimento ante o que é visto. Nesse ponto entraria a peculiaridade do verbo ver que o associa ao ato do conhecimento na língua grega e que, por conta de tal associação, fez crescer toda filosofia. Saramago, pela epígrafe, pressupõe uma verdadeira educação do ato de ver, quando na frase subsequente associa ver com conhecer, condicionando: “se podes ver, repara”. A visão humana, com

efeito, não se deixa elucidar apenas em nível fisiológico, ela elucidar-se, principalmente, a partir de uma decisiva análise da percepção e da aquisição do conhecimento. Na epígrafe, portanto encontramos Saramago, ou como aqui passaremos a tratar, o narrador, eleito por Saramago para narrar o texto, começando a inserir sua narrativa nas teias de um complexo pensamento que mistura filosofia, conhecimento bíblico, leituras diversas, com literatura e ficção.

“Se podes olhar” pressupõe que se possui o sentido da visão, que a cegueira não está presente. Quem pode olhar, pode receber os estímulos do mundo exterior, pode, a partir do contato com esses estímulos, produzir uma ação que é olhar. Mas não se supõe que olhar, somente, seja suficiente, pois, nesse caso, o olhar é puramente receptivo. O olho recebe estímulos luminosos, logo, pode olhar mesmo que involuntariamente. É o caso de um olhar simplesmente pelo ato de olhar, sem ser intencional. Para que o olhar seja ativo é preciso que se veja, daí, que, para o narrador: “Se podes olhar, vê”. Quem vê toma conhecimento, adquire conhecimento. O olhar no e do conhecimento não é o simples olhar, nem o simples receber como espectador. Sua referência é a visão num outro plano, no aspecto da percepção, o que significa conhecimento cabal, pleno, completo. Olhar por e para as coisas é olhar com atenção, refletindo sobre elas. É ver através, atravessar com a vista, perscrutar. Esse olhar que vê e se percebe atento, penetrante, atravessador e reflexivo é o do olho perspicaz, engenhoso, inteligente, que vê claramente, manifestamente, evidentemente, porque dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao intelecto. No caso do olhar sem ver, a possibilidade de um tipo de cegueira fica patente. O sujeito olha por olhar, ao acaso, sem desejar obter por este olhar um tipo de conhecimento. Nesse caso, o cego, curado de sua doença, poderá dizer: - Estou vendo. No caso do olhar que traz o ver embutido, associado, a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, poderá exclamar: - Finalmente consegui ver as estrelas de forma ordenada e consegui distinguir o Cruzeiro do Sul. Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do Olhar”, texto publicado no livro *O olhar* (NOVAES, 2003, p. 66-67), faz referência a duas vertentes do pensamento antigo sobre o olhar-conhecer, alegando que ambas as situações têm os mesmos suportes físicos: o olho, a luz e os corpos exteriores ao corpo humano:

A diferença profunda que corre entre uma e outra se evidencia quando vista através da história da epistemologia antiga: há uma vertente materialista, ou, mais rigorosamente, sensualista do ver como receber, ao lado de uma vertente idealista ou mentalista do ver como buscar, captar. Nenhuma delas está morta.

Dentro dessas duas vertentes, é possível enquadrar a epígrafe do *Ensaio* na maneira idealista ou mentalista, que relaciona o ver com o conhecer. A própria sequência prova essa tese: “Se podes ver, repara”. O sentido de repara está proporcional ao relacionado ao sentido de conhecer. Se podes ver, conhece.

Retirados da epígrafe, podemos dizer, então, que temos o primeiro e o segundo conceito de cegueira. Primeiro, uma cegueira que nasce da incapacidade de receber os estímulos externos de luz, o que torna a pessoa cega do ponto de vista fisiológico. O olho que não percebe a luz, também não produz a ação de ver. Segundo, uma cegueira que é a incapacidade de conhecer. A pessoa recebe os estímulos externos, é capaz de olhar, mas não é capaz de compreender, o que a torna cega dentro de uma perspectiva diferente.

No *Ensaio* estão presentes os dois tipos de cegueira. As personagens ficam cegas, porque tornam-se incapazes de receber os estímulos externos e, considerando que a cegueira do *Ensaio* é uma cegueira metafórica, essa incapacidade na acuidade visual também diz respeito à incapacidade no plano do conhecimento, na ordem do saber.

A narrativa começa com um problema: um homem fica cego em pleno trânsito, na cidade, e passa daí em diante a ser incapaz de reconhecer signos. Surge então a primeira caracterização da cegueira que se demonstrará diferente da cegueira comum. Essa caracterização se dá quando o narrador informa que os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana. Esses seriam os aparatos físicos suficientes para que a visão fosse possível. Isso leva todos, à volta da personagem, a estranharem o fato de ele dizer que estava cego. Daí em diante, o narrador vai informar uma série de outros dados para que o leitor desconfie que essa não é uma cegueira comum e que, por isso, deve ser pensada a partir de outros referenciais. Deve ser pensada metaforicamente, como representante de uma perda na área da percepção, que se dá essencialmente na área da visão, mas que não se dá só aí. A personagem na sequência da cena aparece descomposta, com as pálpebras arregaladas, com a pele crispada, com as sobrancelhas de repente revoltas, tudo isso por causa do pânico, do medo em que se encontra metida. É como se todas as fobias da contemporaneidade pudessem ser resumidas nessa caracterização. A personagem, mais do que simplesmente estar cega, se é que isso é pouco, estaria tomada por uma síndrome: a do pânico, por exemplo. “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” (SARAMAGO, 2004, p. 12). Aquela luz vermelha significando PARE, interrompa sua trajetória, não se apaga porque não durará apenas o momento da parada no trânsito. Ao

reconhecer e informar que está cego, o sujeito desmancha-se emocionalmente, verte lágrimas. O narrador relata que a personagem dizia que seus olhos estavam mortos. Surge desse relato uma ligação entre cegueira e morte do órgão de visão. A visão corporificada no olho, segundo o que pensa o narrador, dá ao olho a vida que lhe é necessária. Uma vez perdida a visão, o agente físico responsável por ela passa a ser visto como morto. Podemos concluir que o olho tem, no corpo, a função de ver.

A cegueira, nesse primeiro momento narrativo, equivale a uma incapacidade física de ver. Como o comum não é que a pessoa pare de uma hora para a outra de enxergar, as primeiras impressões que ficam são de que a personagem está passando por um momento de tensão, que esse episódio tem a ver com os nervos, que a questão, antes de tudo, tem fundo emocional. Curioso é que logo a seguir o cego, que consegue alguém para levá-lo a casa, no caminho, ergue as mãos diante dos olhos, movendo-as e afirma: “Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se estivesse num mar de leite” (2004, p. 13). Estranha caracterização. Por mais leigas que as pessoas sejam, existe uma impressão geral de que a cegueira, como falta de luz, seja escura, e que leva o sujeito cego para um vazio negro. É o que o companheiro que leva a personagem cega para casa diz, representando o senso-comum: “Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra” (p. 13). Logo vem a reiteração: “Pois eu vejo tudo branco” (p. 13). Estar incapacitado de ver por “ver tudo branco” representa um outro tipo de cegueira, que passaremos a tratar aqui como cegueira branca. O adjetivo fará as diferenças semânticas e marcará uma cegueira que estará presente no texto do *Ensaio*. Investiga o ajudante do cego a possibilidade de esta cegueira, pelo inusitado da caracterização, ser realmente uma cegueira ligada aos nervos, pois esses são capazes de nos incapacitar de todas as formas. Somos os habitantes de uma cidade revolta pelas questões industriais, tecnológicas. Nada é mais natural do que nos encontrarmos exaustos dentro deste quadro pós-moderno e contemporâneo. A cegueira branca poderia ser encarada como um desdobramento da incapacidade de se auto-mover na cidade, de deixar-se permanecer nela de forma pacífica. O narrador tenta interpretar o episódio dessa forma simplista nesse primeiro momento, por meio de suas personagens, mas ele mesmo coloca outras questões na discussão: “Balbuciando, como se a falta de visão lhe tivesse enfraquecido a memória, o cego deu uma direção” (p. 13). É a visão associada à memória e cegueira associada à perda de memória. A memória, aqui, é olhar e a falta dela, cegueira. Esse olhar/ver vai em direção ao passado, buscando amparo em coisas ausentes. É um olhar fugidio, estilo de um ofício, inserido no presente, que é garantia de identidade. Raphael Samuel, em “Teatros da Memória”, explica que a memória,

longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um sistema de armazenamento, um banco de imagens do passado, é, isso sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que lembra – e que ela é dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo (SAMUEL, 1997, p. 44).

Se a memória é dinâmica e está relacionada ao pensamento histórico, a perda dela ou sua fragilização tem a ver com a passividade, com uma força inativa, sem representatividade, portanto, um apagamento do sujeito. A essencialidade do indivíduo seria salientada pela memória, por sua possibilidade de dialogar com o passado. Ao perder a visão, ou no momento em que passa a ver tudo branco, a personagem fica desligada de sua capacidade de recordar imagens, o que a torna morosa em sua expressividade e a leva a um vazio mais essencial, que é o vazio do presente e o vazio do passado. A cegueira ganha aí nova conotação, e o narrador começa a fazer com que o leitor e o crítico tenham que lidar com vários conceitos.

O passado não está morto se a memória existe. Sem ela nossa dimensão de tempo se esvai e faz esvaír com ela nossa dimensão de memória. A partir do enfraquecimento da memória do primeiro cego, sua consciência do passado também fica enfraquecida e se apresenta como algo que coexiste com o presente, ao mesmo tempo, que se distingue dele. O que separa presente e passado é a autoconsciência, o pensar sobre nossas memórias, sobre história, sobre a idade das coisas que nos rodeiam. A reflexão frequentemente distingue o aqui e agora – tarefas sendo feitas, ideias sendo formadas, passos sendo dados – de coisas, pensamentos e acontecimentos passados. Mas união e separação estão em contínua tensão; o passado precisa ser sentido tanto como parte do presente quanto separado dele. Para o cego, personagem do *Ensaio*, o balbuciar, que faz lembrar a criança em seu estágio pré-linguístico, está vinculado a um enfraquecimento da memória, a uma gradativa perda da linha que liga dois tempos: o presente e o passado. Ao ter que ser ajudado na caminhada pela cidade, tendo entregado seu carro para um estranho dirigir, tendo esperado a benevolência desse mesmo estranho para encaminhá-lo até a casa, o primeiro cego lida com a falta de mecanismos para exercer tarefas cotidianas em que comumente nem pensamos por serem tão automáticas. O cego poderia, nesse ato, ser comparado a uma pessoa que viveu uma vida inteira, teve identidade, construiu uma história, criou uma família, e, de uma hora para a outra, teve o cérebro consumido por uma doença da memória, um mal do esquecimento, e passou em razão dos pontos vazios de seu cérebro a não ser mais capaz de recordar-se de si mesmo ou dos seus. A cegueira, nesse caso – como se pode ver no *Ensaio* onde as possibilidades de leitura do que seja a cegueira vão se sucedendo – passaria a representar a perda gradativa da

capacidade de lembrar. O cérebro do cego do *Ensaio* equipara-se ao cérebro do paciente do mal de Alzheimer, do mal de Parkinson ou do mal de Pick. Cheio de espaços vazios, o cérebro se vai consumindo até tornar-se incapaz de qualquer reconhecimento.

A memória, aqui, é olhar e ação. É o olhar em direção ao passado, aquele que nos garante conhecer caminhos, seguir na cidade, voltar a casa, realizar tarefas do dia a dia, porque é responsável por termos em nossa mente o esquema das ações cotidianas. Olhar desgarrado com que, às vezes, olhamos sem ver, buscando amparo em coisas distantes e ausentes. Olhar seguro que garante o reconhecimento das coisas, dos objetos, das pessoas, dos espaços. Olhar fugidio, mas que é paradoxalmente estilo dum ofício inserido no presente: o sujeito recolhe imagens de outrora, mas reclamadas nas nervuras de uma vida em ato. Relembrar exige um espírito atuante, capaz de não confundir a vida atual com a que passou, capaz de reconhecer lembranças e opô-las às imagens de agora. Relembrar tem um componente visual que no *Ensaio* vai ser apagado gradativamente. O trabalho da memória vincula-se a um trabalho com imagens de um olhar repleto de subjetividade, que possa apanhar as ações sociais como conjuntura de circunstâncias positivas e exteriores. A memória faz ver o fato a partir dos indivíduos, ao mesmo tempo em que reencontra nos indivíduos a ascendência mais pertinente dos acontecimentos, as influências mais profundas e indeléveis de uma época. A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado: exercício conjunto, onde há, pois, investimentos do sujeito recordador e da coisa recordada, de maneira que ao termo e ao cabo do trabalho de recordação já não podemos mais dissociá-los. Então, fará tanto sentido entender o sujeito a partir do que recordou quanto o que recordou a partir do modo como o fez. A recordação traz a marca dos padrões e valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a marca dos seus sentimentos, a colorir eticamente e afetivamente a lembrança. Traz a marca de sua inteligência, a encontrar razões do passado – e a recordação traz, ao mesmo tempo, as determinações do passado na urdidura daqueles padrões, daqueles valores, daqueles sentimentos, daquela inteligência, daquela forma de olhar para aquelas imagens. A partir do momento em que a cegueira se impõe, seja ela a cegueira comum ou a branca, as relações com a memória também são refeitas, e o equilíbrio pessoal deve ser reorganizado a partir de uma nova leitura da memória que se tem do passado e da nova memória que se criará a partir do presente.

A cegueira, experimentada em seus primeiros momentos pelo primeiro cego da narrativa de Saramago, além de torná-lo um homem dependente dos outros (ele necessita de um sujeito para levá-lo para casa e necessitará, daí em diante, do auxílio de outras pessoas), também o torna um desamparado:

Desamparado, no meio da rua, sentindo que o chão lhe fugia debaixo dos pés, tentou conter a aflição que lhe subia pela garganta. Agitava as mãos à frente da cara, nervosamente, como se nadasse naquilo a que chamara um mar de leite, mas a boca já se lhe abria para lançar um grito de socorro, foi no último momento que a mão do outro lhe tocou de leve no braço, Acalme-se, eu levo-o (SARAMAGO, 2004, p. 14).

O narrador segue mantendo uma posição de quem vê a cegueira como uma incapacidade em alto sentido. É a incapacidade de se autoamparar, equilibrar-se física e emocionalmente. É a incapacidade de mover-se e locomover-se, incapacidade de controlar os nervos e a aflição. Esse conjunto de incapacidades, por outro lado, vai levando o primeiro cego a tentar reagir com outros sentidos. Agitando as mãos, ele tenta limpar o rosto da cegueira, retirar da “cara” a brancura na qual se encontra “mergulhado”. O desejo de gritar, que o aliviaria da dor e do sofrimento, será, contudo, coibido pela segurança momentânea que o “outro”, o homem que o acompanhou a casa, vai lhe dar ao tocar-lhe de leve no braço e ao garantir-lhe, com palavras gentis, a calma e o equilíbrio. O andar perderá, contudo, a naturalidade e a desenvoltura, e se fechará em movimentos rígidos e lentos, movimentos inseguros, de quem se acostuma com uma nova realidade. Por isso, mesmo amparado, o cego caminha devagar, arrasta os pés com medo de cair. Já não tem o chão nítido a sua frente, podendo senti-lo, somente, através do contato com os sapatos e os pés. Mesmo andando devagar, pois a cegueira o impede de ter agilidade, o cego ainda tropeça nas irregularidades da calçada.

A cegueira traz à tona questões de alteridade. A alteridade enquanto relação de um “eu” com um “outro”, no seu sentido mais amplo, e a alteridade enquanto relação entre um “eu” cego e um “outro” que vê, ou como relação entre um “eu” que enxerga e um “outro” que está, ou é, cego. O primeiro cego é observado pelas pessoas na rua, no momento em que seus olhos perdem a visão, dentro do carro. É observado quando desce do carro. É analisado por seu ajudante que o leva para casa. É vitimado pelos olhares especulativos das vizinhas que o reparam chegando ao prédio. Na narrativa de Saramago, os cegos são os outros, os que não são o narrador, nem se ligam diretamente a ele numa relação de espelho, como no caso da mulher do médico, que é a única na narrativa a permanecer vendo o tempo todo. A alteridade dos cegos, personagens do *Ensaio*, carrega significados metafóricos, bem delimitados. Primeiramente os cegos não são os diferentes. São de fato os outros, os não-eu, e se tornarão, com o correr da narrativa, na medida em que o contágio se torna real, aqueles “outros” de quem se tem medo ou repulsa. O cego é o outro, enquanto aquele que deve ser literalmente “banido” da sociedade, expulso da cidade, retirado dos espaços públicos. O cego é o outro “marcado”. É entretanto, um “outro” que ganha destaque de eu, quando a narrativa “resolve”

adotar como referência o ponto de vista do cego, ou dos cegos. É o “outro” que todos correm o risco de chegar a ser, pois no regime do contágio, a qualquer instante a visão pode ser substituída pela cegueira.

De acordo com Landowski, em *Presenças do outro* (2002), um sujeito não pode, no fundo, apreender-se a si mesmo enquanto “Eu”, ou “Nós”, a não ser negativamente, por oposição a um “outro”, que ele tem que construir como figura antitética a fim de poder colocar-se a si mesmo como seu contrário. No momento em que o cego é capturado pela cegueira, sua localização no conjunto social é alterada, e seus modos de reconhecimento de “si mesmo” e dos outros são modificados de forma substancial. Para que o primeiro cego se reconheça, ele terá que assumir um “Eu” consciente de sua diferença, já não mais referenciado pelos mesmos elementos de diferenciação e de assimilação. Ao contrário ele deverá assumir-se com os referenciais embaralhados. Ele próprio começa a se discriminar, a se perceber como diferente, passível de ser rejeitado. Ele mesmo fica incomodado ao ser deixado na calçada, perdido sem saber que rumo tomar e com medo de as pessoas, especialmente os vizinhos, perceberem que ele estava cego. Foi então que, tendo chegado à porta do prédio, duas mulheres da vizinhança “olharam curiosas a cena, vai ali aquele vizinho levado pelo braço, mas nenhuma delas teve a ideia de perguntar, Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu, e tão-pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite” (SARAMAGO, 2004, p. 14). Nessa rede complexa surge para o primeiro cego a pergunta “quem eu sou?”, como forma de ele se colocar diante de si mesmo. Essa pergunta nós a subentendemos, tomando como ponto de apoio as cenas que se seguem ao episódio da cegueira. Nesse caso o primeiro cego que diz “Eu” é um sujeito que “sabe” ou que, pelo menos crê saber, o que vem a ser o Outro. E desde a primeira hora da cegueira uma coisa fica clara: tanto ele, o primeiro cego, já não vê mais os outros da mesma forma, como também ele já não é visto pelos outros da mesma forma. O homem de família, trabalhador, morador de um condomínio, pagador de impostos, passa, de um instante a outro a ser simplesmente o primeiro cego. Essa denominação passará a servir de meio expeditivo para reafirmar uma diferença, ou duas. Ele passa a ser o cego, mas não um cego comum, o cego de uma cegueira branca. Ele, que tinha pertencido à categoria do Sr. Todo Mundo (categoria estabelecida por Landowski), que tinha diante de si a figura caricatural de todos os que se encaixavam em qualquer categoria de diferenciação formal, capaz de determinar uma diferença marcante como: a de raça ou nacionalidade, a do estranho, a da identidade sexual, a da religião, a da saúde mental, a dos portadores de necessidades especiais, passa a pertencer à classe dos que são acometidos por uma deficiência física.

Acabam, para o primeiro cego, as certezas de um “Eu” pleno, imóvel, satisfeito consigo mesmo, inserido no conjunto determinado de um “Nós” aceito socialmente, e começa, em compensação, o questionamento de um “Eu” inquieto, em construção, em busca de si mesmo em sua relação com o “Outro”. Uma vez que não podem mais ser determinadas por antecipação, as relações do primeiro cego com os outros, começam a ter que ser redefinidas na própria medida em que o estatuto dos sujeitos estará como sempre em constante mobilidade, em contínuo devir. Quando o primeiro cego se encontra dentro do prédio em que mora, a presença do outro começa a incomodar: primeiro por ter o pudor de causar ao outro o incômodo, desviando-o de sua rota, segundo pela vergonha de passar a depender de alguém, sendo que até bem pouco tempo ele se garantia a si mesmo, e terceiro por, a partir daí, passar a ter medo do que o outro pudesse fazer contra ele. É então que o primeiro cego despede-se do outro na porta do elevador, sua ansiedade não lhe faz perceber o absurdo da ação, ele não é mais capaz de chegar ao apartamento sem auxílio, ele é dependente da ajuda do outro, ele está submetido ao outro, na medida em que só conseguirá chegar ao interior do apartamento sendo auxiliado por alguém. Ao submeter-se à ajuda do outro, ele não está senão rendendo-se ao momento, reconhecendo que é incapaz de agir sozinho. Dentro do apartamento, sentindo-se mais seguro, teme que a preocupação do estranho que o leva a casa tenha segundas intenções:

O zelo pareceu de repente suspeito ao cego, evidentemente não iria deixar entrar em casa uma pessoa desconhecida que, no fim de contas, bem poderia estar a tramar, naquele preciso momento, como haveria de reduzir, atar e amordaçar o infeliz cego sem defesa, para depois deitar a mão ao que encontrasse de valor. Não é preciso, não se incomode, disse, eu fico bem, e repetiu enquanto ia fechando a porta lentamente, Não é preciso, não é preciso (SARAMAGO, 2004, p. 15).

As identidades em relação: o cego e o homem que o ajuda, acham-se transformadas nos dois casos, mas em direções diferentes. Nem o cego é mais o mesmo, nem o homem que o ajuda. Ambos foram modificados pela situação, e ambos serão mutuamente empobrecidos por seu retalhamento, ou mutuamente enriquecidos pela própria busca da distância necessária para que cada um se reconheça a si e reconheça o outro. O primeiro cego e o homem que o leva a casa são agora marcadamente diferentes, e diferentes por um deles ter cegado de um momento para o outro. Por serem diferentes e pelo fato de o primeiro cego ter-se visto em situação nunca antes experimentada é que ele sente-se aliviado de perceber a partida do “outro”.

Suspirou de alívio ao ouvir o ruído do elevador descendo. Num gesto maquinal, sem se lembrar do estado em que se encontrava, afastou a tampa do ralo da porta e espreitou para fora. Era como se houvesse um muro branco do outro lado. Sentia o contato do aro metálico na arcada supraciliar, roçava com as pestanas a minúscula lente, mas não os podia ver, a insondável brancura cobria tudo (2004, p. 15).

Ao achar-se em casa, na intimidade do lar, o primeiro cego, tendo se livrado da presença constrangedora de seu acompanhante, passa a ter que lidar sozinho com a nova situação. A cegueira é um estado tão inédito para ele, que mesmo sabendo-se cego ele tem dificuldade de lidar com a nova realidade. Ao olhar pelo buraco da fechadura da porta, certificando-se da saída do “outro”, o primeiro cego põe-se de frente ao novo estado das coisas. Confronta-se, então, consigo mesmo, esse “si mesmo” que passará por um estágio de aprendizado para reconhecer-se. Tudo muda no momento em que o homem passa de um plano de vida, o da visão e do controle das atitudes, para outro, o da cegueira e da perda das certezas que até aquele dia tinham garantido que a vida seguisse seu curso natural. É o momento em que ele deixa de ter certeza de muitas coisas para passar a sentir-se num labirinto de questões aparentemente impossíveis de serem respondidas. A partir de então algumas estratégias terão que ser pensadas para que ele possa se re-inserir socialmente. A problemática das relações intersubjetivas vivenciadas terá de ser reavaliada a partir do episódio da cegueira. Na prática social os sujeitos se definem e se estabelecem enquanto mantêm relações definidas com os “outros”. Uma vez que a situação pessoal muda, os comportamentos também mudam. No caso do sujeito que fica cego, toda a sua inserção social fica embaralhada e para defini-la novamente outras práticas serão necessárias.

A narrativa em sua sequência mostrará como o primeiro cego foi se acostumando com a nova vida e como ele foi se percebendo e sendo percebido pelos outros. Até sua localização espacial passa por um processo de revisão que demanda novos aprendizados:

Sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e os objetos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto (2004, p. 15).

Segundo Landowski (2002),

só há espaço-tempo em função da competência específica de sujeitos que, para se reconhecerem, e antes de mais nada, para se construírem a si próprios enquanto tais, têm de construir também, entre outras coisas, a dimensão

“temporal” de seu devir e o quadro “espacial” de sua presença para si e para o Outro.

Ao encontrar-se em casa, o primeiro cego reconhece o espaço, não mais pela possibilidade de vê-lo, mas pela possibilidade de perceber a casa pelo cheiro, pela atmosfera, pelo silêncio, uma vez que sua mulher não se encontrava nela. Suas percepções passam a entrar no nível do reconhecimento por via de outros órgãos dos sentidos. Por isso sente os móveis tocando neles, tendo deles uma percepção tátil. Todas essas sensações, contudo, em conjunto, só servem para reforçar a diferença em que se encontra imerso. Tudo, de fato, mudou e reclama que o primeiro cego se posicione ante o tudo novo. O processo de conhecimento e de reconhecimento sofreu alterações significativas e a cegueira trouxe para o primeiro cego questões com as quais ele não havia se defrontado antes. Esse momento da cegueira dá-se como um intervalo entre um mundo e outro, e nesse intervalo o cego sente-se sem rumo nem direção, sem norte nem sul, sem baixo nem alto, enfim sem qualquer ponto de contato com sua vida antiga a não ser em termos de lembranças e recordações que ele já não sabe mais até que ponto elas são verdadeiras ou meras sensações sem ponto de apoio na realidade.

O que estamos buscando com essa leitura do *Ensaio sobre a cegueira* é extrair do próprio texto de ficção um conceito de cegueira. O conceito que tem se confirmado é o conceito de cegueira enquanto perda do conhecimento, seja ele o conhecimento formal, seja ele o conhecimento de si mesmo, seja ele o conhecimento do outro, enfim seja ele qualquer tipo de conhecimento. Não é por acaso que a cegueira do *Ensaio* apresenta-se como cegueira branca, ou seja, uma outra ordem, ou classe, de cegueira. A narrativa procura, na busca que o narrador tem de controlar tudo, definir de forma clara a cegueira e seus desdobramentos. Por isso estamos acompanhando detidamente os episódios que envolveram a cegueira do primeiro cego, para irmos justamente captando esse conceito e essa caracterização feitos pelo narrador.

Estando em casa, sozinho, o primeiro cego põe-se a pensar sobre o que ele achava que fosse a cegueira quando em criança fechava os olhos e brincava de ser cego, e conclui, lembrando-se da experiência, que a cegueira lhe parecia uma terrível desgraça, só suportável se o cego tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores, mas também das formas e dos planos, das superfícies e dos contornos. A brincadeira infantil apresenta-se como um ensaio, uma forma obsessiva de estagiar a respeito de vivências que se tornariam reais para o adulto. A princípio fonte de uma grande ilusão ou uma imagem de pureza que se origina de uma sensibilidade perceptiva ou simplesmente investigativa, a cegueira vai ganhando contornos mais precisos que revelam o inevitável já anunciado pela simulação da criança. Só que agora a cegueira conduz o indivíduo, o primeiro cego, para um mundo onde

impera uma brancura luminosa, tão total que devorava mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, dessa forma, duplamente invisíveis.

O cego, envolvido pelo conforto da casa, perde-se dentro dela, ao mesmo tempo que é em seu interior que ele, exausto, rende-se a um torpor, espécie de sono de quem quer encontrar refúgio em uma zona onde não se precisa pensar em nada. Com a chegada da esposa uma outra etapa de seu processo de cegueira é iniciada. A mulher não compreende o que está acontecendo com o marido e resolve levá-lo a um oftalmologista, que tendo ouvido o relato impressionante resolve atender o homem imediatamente. No consultório do médico o cego explica como ficou subitamente sem ver. E conclui que sua cegueira foi como uma luz que se apaga, ou em suas palavras: “como uma luz que se acende” e impede que tudo o mais seja visto além de uma brancura sem fim. O médico faz o exame detalhado e não encontra nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo ótico, nada em parte alguma. A cegueira é inexplicável. O caso é raro ou nunca visto na literatura da oftalmologia.

O cego volta para casa, à noite, dormindo, sonha que estava cego.

2.2 – A cegueira como epidemia

O leitor da livraria, que se surpreende ao entrar em contato com os primeiros parágrafos do *Ensaio sobre a cegueira*, decide levar o livro para casa, acolher o livro e aconchegar-se a ele, comprometer-se com o livro, adotá-lo.

Descobre que a cena do homem que fica cego no sinal de trânsito desenrola-se de forma impressionante. O primeiro cego, do texto de Saramago, é conduzido até sua casa por um homem que passava na rua na hora do acidente. A mulher chega, leva-o ao oftalmologista. Ele relata ao médico o modo como cegou. O oftalmologista fica incomodado com a cegueira inexplicável. Os episódios vão se sucedendo numa sequência que oscila entre o previsível e o inesperado. O leitor toma consciência dos fatos ao mesmo tempo em que se surpreende com eles, e começa a conjecturar sobre as possíveis metáforas associadas a essa cegueira que além de repentina será caracterizada como branca.

Toda narrativa traduz um olhar e revela uma cegueira: certo modo de ver/não ver, conceber/desconstruir, transitar/perder-se no espaço daquilo que é narrado. Toda narrativa constitui, assim, um narrador, que a torna possível, que a cria e, simultaneamente, é criado por ela, um narrador que põe em cena aquilo que compõe seu imaginário e que ao mesmo tempo

representa o imaginário de uma coletividade. O olhar/cegueira do narrador impulsiona, por meio de seus movimentos, toda a narrativa. A narrativa, em tela, o *Ensaio*, de Saramago, explora as possibilidades e limitações do olhar. Transforma o olhar em cegueira e indaga as interferências que a cegueira faz no olhar. Essas indagações em conjunto constituem o modo de pensar do narrador. Modo que pode ser visto como uma análise teórica ou que pode ajudar a sustentar teorias já estabelecidas.

Para abordar a obra de Saramago, é imprescindível, portanto, abordar o olhar e a cegueira que nela cintilam. É necessário mirá-los, lançando o olhar do leitor no fluxo dessa cegueira, na direção dos movimentos que a criam. Essa cegueira é muitas vezes expressa por uma série narrativa em que a visibilidade criada pelos modos de narrar é a responsável pela tônica do texto. E isso nos leva a pensar que o narrador do *Ensaio* ao tornar cegos os seus personagens mantém-se na posição, para ele privilegiada, dos que continuam vendo. Criada a dicotomia olhar/cegueira, o narrador considera a cegueira um mal, na medida em que ela lança as personagens dentro de um mundo ruim, tirando delas toda possibilidade de dignidade humana, e considera a visão um bem, na medida em que é possível ter conhecimento e melhores condições de vida quando se vê. Ao colocar-se do lado do bem, uma vez que ele vê, o narrador coloca-se também do lado da sabedoria, do conhecimento. Aparecem aí questões importantes, uma vez que, ao sustentarmos que a leitura do texto literário deve basear-se nele mesmo, devemos sustentar também que o ponto de vista expresso pelo narrador é um ponto de vista da cegueira – sua própria cegueira, nesse caso uma outra metáfora da cegueira, de julgar-se “superior” ante suas personagens, e de elaborar um complexo mundo em que só por estarem cegas essas personagens seriam incapazes de viver num espaço harmonioso. A cegueira das personagens as torna imperfeitas, e a cegueira do narrador é um ponto de vista de onde se pode narrar textos literários.

“Estou cego”; “nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite”; “a partir de agora deixara de poder saber quando o sinal estava vermelho”; “era como se houvesse um muro branco do outro lado”; “sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e os objetos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isso estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto”; “e depois, já certo de que não veria, abriu os olhos”; “vejo sempre o mesmo branco, para mim é como se não houvesse noite”, “a luz, esta luz, para ele, tornara-se ruído”; “e abanou a cabeça como quem já nada espera”; “nessa noite o cego sonhou que estava cego” (SARAMAGO, 2004, p. 13-24). Saramago

utiliza um detalhado processo de descrição da experiência da cegueira do primeiro cego. Procura localizar as impressões enquanto a partir delas cria o elemento organizador do espaço da visão narrativa contido no texto e da concomitante cegueira narrada por esta visão. O momento da cegueira e as subsequentes sensações que dela advêm são o ponto de partida que o narrador de Saramago utiliza para contar sua história. Uma vez detalhados os sentimentos que marcam o primeiro cego, o narrador passa a narrar de forma mais breve os acontecimentos que envolvem os cegos que se lhe seguem. O ladrão, que rouba o carro do primeiro cego, é o segundo a ser tomado pelo que se demonstrará como epidemia.

Talvez me limpe os aranhaços da cabeça, lá porque o tipo ficou cego não quer dizer que a mim me suceda o mesmo, isto não é uma gripe que se pega, dou uma volta ao quarteirão e já me passa. Saiu, nem valia a pena fechar o carro, daí a nada estaria de volta, e afastou-se. Ainda não tinha andado trinta passos quando cegou (2004, p. 27).

Esta cegueira é precedida de uma imensa preocupação com os sinais do trânsito:

Usava de todo o cuidado em obedecer aos semáforos, em caso algum avançar com o vermelho, respeitar o amarelo, esperar com paciência que saia o verde. A certa altura apercebeu-se de que tinha começado a olhar as luzes de um modo que se estava a tornar obsessivo (p. 27).

O terceiro a cegar é o oftalmologista que atendeu o primeiro cego. Aturdido pela incompreensão do episódio narrado pelo cego que o havia procurado no consultório, buscando entender o tipo de cegueira descrito, que não constava nos compêndios da medicina, e tendo consciência clara de que estava metido num beco onde aparentemente não havia saída, percebe-se, também, cego.

Que será isto, pensou, e de súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse. Susteve a respiração e esperou. Nada sucedeu. Sucedeu um minuto depois, quando juntava os livros para os arrumar na estante. Primeiro percebeu que tinha deixado de ver as mãos, depois soube que estava cego (p. 30).

Ao ficar cego, o oftalmologista, que buscava compreender o novo tipo de cegueira, não é preservado. As posteriores referências dos outros cegos à cegueira do médico vão acentuar a ironia de que, aparentemente, nem mesmo quem poderia entender a cegueira estaria livre dela. O segundo e o terceiro cegos sabem da inexplicável cegueira do primeiro homem e, por isso, tiveram, segundos antes de ficarem cegos, a percepção de que cegariam. A quarta pessoa que merece ter sua cegueira narrada é a “rapariga dos óculos escuros”. Cliente do oftalmologista,

ela havia encontrado, casualmente, o primeiro cego no consultório do médico, enquanto esperava por sua consulta. Ela não fica sabendo do caso do primeiro cego, apenas presencia a preferência que a ele é dada quando este chegara ao consultório. O motivo da consulta da moça residia no fato de ela ter sido tomada por uma conjuntivite simples. A rapariga fica cega num quarto de hotel enquanto atendia um cliente.

Trezentos e doze é o número que a esperava, é aqui, bateu discretamente à porta, dez minutos depois estava nua, aos quinze gemia, aos dezoito sussurrava palavras de amor que já não tinha necessidade de fingir, aos vinte começava a perder a cabeça, aos vinte e um sentiu que o corpo se lhe despedaçava de prazer, aos vinte e dois gritou, Agora, agora, e quando recuperou a consciência disse, exausta e feliz, Ainda vejo tudo branco (p. 33).

Saramago, em seu *Ensaio*, cria uma cegueira que vai se apresentando como uma epidemia contagiante que vai, efetivamente, cegando as pessoas, uma a uma, em grupos e que depois toma conta da cidade inteira. A cegueira é apresentada como uma doença, um mal, um cancro.

A cegueira do oftalmologista leva-o a perceber um tipo de cegueira altamente contagioso e o faz avisar as autoridades dos riscos de uma epidemia. O ministério resolve recolher em um sanatório os que cegaram. Surge então o quinto cego: a esposa do médico que não querendo abandonar o marido se declara cega para acompanhá-lo em sua trajetória dali para frente. O sexto cego será o menino estrábico. Do conjunto dos que vão cegando, e o número deles começa a crescer enquanto a narrativa se estende, o narrador vai escolher sete para acompanhá-los em sua caminhada, de maneira a expressar em relação a eles um maior número de observações, apanhar-lhes em mais sentimentos, relatar através deles as sensações mais interessantes. Estes sete personagens são: o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o oftalmologista, a mulher do oftalmologista (que enxerga durante toda a narrativa), a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico e o velho da venda preta. “Estão sentados juntinho, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome” (p. 213). No grupo dos sete, apenas uma enxerga, e tem um certo poder sobre os outros, ao mesmo tempo em que fica com a sobrecarga de um maior número de tarefas. Não é por acaso que os cegos são sete. Esse número é simbólico e possui um caráter universal, além de remeter às sete maravilhas do mundo, aos sete pecados capitais, ao fato de os sacramentos serem sete e de representar o infinito, na Bíblia, que é feito pelo produto da multiplicação de setenta vezes sete.

O narrador conta como progressivamente todos se cegaram: “Os vossos soldados devem ter sido dos últimos a cegar, toda a gente está cega, Toda a gente, a cidade toda, o país, Se alguém ainda vê, não o diz, cala-se” (p. 215). Há, na narrativa, esse alguém que ainda vê, a mulher do médico, que representa a possibilidade de visão do absurdo, ao mesmo tempo em que representa a possível resistência a uma epidemia que acomete a todos. Essa mulher só revela sua capacidade de ver para o grupo dos sete personagens “centrais” desta narrativa, ela cria com eles um vínculo de proteção e os conduz. Ela administra as cartas do naipe visão, enquanto os outros jogam com as cartas do naipe cegueira.

Olhou-os com os olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como as crianças pequenas dependem da mãe, Se eu lhes falto, pensou, não lhe ocorreu que lá fora todos estavam cegos, e viviam, teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa, e mesmo se não chegou a tanto (p. 218).

A mulher procura conduzir-se nessa terra de cegos da melhor forma possível, procurando através da visão um aspecto privilegiado num mundo em que não ver passa a ser o lugar comum. O uso de cautela marca também sua movimentação na narrativa: “não podia perder-se, não haveria ninguém a quem perguntar o caminho, os que antes viam estavam cegos, e ela, que podia ver, não saberia onde estava” (p. 218). Na fatalidade da narrativa, a mulher que tinha tido todo o cuidado de não se perder dos seus, acaba por perder-se. O auxílio lhe chega através de um mapa, “desses que os departamentos municipais de turismo espalham no centro das cidades” (p. 226). Desse momento em diante, surge uma nova personagem na narrativa: “o cão das lágrimas” (os cães não cegam, no texto). “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” (p. 227).

A cegueira de todos, menos da mulher, os leva a imaginar novos modos de governo:

Foi à mesa que a mulher do médico expôs o seu pensamento, Chegou a altura de decidirmos o que devemos fazer, estou convencida de que toda a gente está cega, pelo menos comportam-se como tal as pessoas que vi até agora, não há água, não há eletricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve ser isto, Haverá um governo, disse o primeiro cego, Não creio, mas, no caso de o haver, será um governo de cegos a quererem governar cegos, isto é, o nada a pretender organizar o nada, Então não há futuro, disse o velho da venda preta, Não sei se haverá futuro, do que agora se trata é de saber como podemos viver neste presente, Sem futuro, o presente não serve para nada, é como se não existisse, Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos,

mas não deixará de ser humanidade, o resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser (p. 244).

Surge dessa reflexão a proposta de que o governo dos cegos fique ao encargo de quem vê (pelo menos considerando o grupo dos sete, que se juntam e passam a viver unidos): “Tu não estás cega, disse a rapariga dos óculos escuros, por isso tens sido a que manda e organiza” (p. 245). A mulher que enxerga rebate com os argumentos: “Não mando, organizo o que posso, sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter, Uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cegos, disse o velho da venda preta, Se assim é, então deixem-se guiar pelos meus olhos enquanto eles durarem” (p. 245).

A cegueira como epidemia revela que o narrador, ao proteger ou ao permitir que uma personagem continuasse vendo, está reforçando a ideia de que o bem e o conhecimento só podem estar ao lado de quem vê. Ver é uma dádiva, no caso em tela, e é por isso que a narrativa se encerra com o narrador relatando a volta da visão de todos, o que explicaria a volta da organização, do governo e da ordem.

2.3 – Ver para poder narrar

A narrativa surge no momento em que algo que é visto, ou imaginado, pode ser contado. As narrativas que entram no interior dos nossos modos de narrar em sua quase totalidade surgem de um certo tipo de visão em relação aos acontecimentos. Até as narrativas do caos pressupõem uma visão. Para narrar é preciso ver. Por isso os narradores do *Ensaio* não são os que cegaram, mas sim os que mantêm a visão; mesmo que ela possa se apresentar distorcida, ela permanece, ela se afirma. Ao destacar o privilégio da visão, o narrador cria um ponto de vista centrado nas imagens. Podemos até imaginar que, se o narrador cegasse, a narrativa perderia esse ponto de vista, que sendo tão utilizado pode ser considerado um ponto de vista como lugar comum que é, de certa forma, cego e estabeleceria uma nova ordem de visão, justamente por ter sido gerada a partir do inédito da cegueira, liberta das imagens que tornam autômatos seus espectadores. O narrador e a mulher do médico representam nossa incapacidade de nos cegarmos positivamente, de construirmos novos pontos de vista e de reelaborarmos positivamente o sentido do que seja o ponto de vista da cegueira.

A relação dentro-fora como relação paradoxal que instaura o espaço do narrador está presente em toda narrativa. Isso ocorre porque há uma distância entre o dizer e o dito. Ao narrar, o narrador lança um olhar em direção aos fatos narrados. Ele também se transforma em

objeto da narrativa, é construído por ela para sustentar o próprio desenvolvimento do processo narrativo. No caso do *Ensaio*, de Saramago, o narrador aparece figurado, identificando-se aqui ou ali como uma personagem, colocando-se distante em outros momentos, tomando posições variadas. Sua figura sofre desdobramento explícito. Ele está dentro e fora das ações contadas na narrativa. Por isso, ele é um narrador que em alguns momentos é vítima do contágio da cegueira. Aparece cegado pelas circunstâncias, uma vez que se demonstra incapaz de perceber certas nuances daquilo que ele registra ao contar, ao mesmo tempo em que se julga o “todo conhecedor” dos fatos. Identifica-se, para tanto, com uma das personagens, justo a que não deixou de ver, a mulher do médico, e muitas de suas observações partem do que ela vê e observa:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou (SARAMAGO, 2004, p. 71).

O espaço dentro-fora fica tensionado e o narrador imbui-se de uma vontade irrefreável de especular os lugares de onde ecoa sua voz. Por meio da experimentação de tais lugares, delineia-se para ele o papel de testemunha. Testemunhar é estar fora da cena que se desenrola. A testemunha não se confunde com os que vivem a ação e são dela os protagonistas. Seu ângulo de visão é externo em relação àquilo que é narrado, como se estivesse totalmente fora da ação. De outra forma, testemunhar é estar presente, ali no espaço dos atos que se praticam. A testemunha move-se então dentro do circuito das ações narradas. Seu olhar é, pois, como o olhar de todo narrador, participante. Nesse limite em que se indissociam o estar fora e o estar dentro, em que são simultâneos o olhar interno e o externo, se situa o narrador.

Lugar fascinante, porém terrível, porque inviabiliza qualquer pretensão que o narrador possa ter no sentido de se reconhecer como um sujeito uno e pleno. Ele acaba por ser um *voyeur*, um participante das vivências que pertencem ao outro e diante das quais ele não passa de um espectador. Ao projetar-se em uma cena em que ele, o narrador, está dentro e fora, ele representa-se esgarçado, dividido, esquizofrenizado. O horror de ver sem ser visto, experimentado pela mulher, narradora eventual da narrativa, produz uma oscilação. É justamente dessa oscilação que o narrador fará sua marca. A posição de observação garante ao narrador o poder conjugar seu esfacelamento e sua capacidade de testemunhar. No *Ensaio*, Saramago compartilha com a personagem, a mulher do oftalmologista, esse papel duplo.

Agora, com os olhos fitos na tesoura pendurada na parede, a mulher do médico estava a perguntar-se a si mesma, De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso (2004, p. 152).

A cena passa a ser narrada a partir do olhar que a acompanha e das impressões que a movem como a pessoa que observa. Ao se enfatizar certos dados na narrativa o foco do leitor é dirigido através dos olhares que agem dentro do texto. O privilégio da visão da mulher do médico, visto por ela mesma como um castigo, remete o leitor a uma nova leitura dentro do conjunto de suas posições ideológicas e de sua visão de mundo. E o leitor se pergunta quais seriam as cenas narradas se realmente todos estivessem cegos. Será que a perspectiva cega não seria responsável por inaugurar uma nova ordem?

O narrador insere a personagem no procedimento narrativo, desdobrando-se daí um foco distinto de observação. Não há dúvida de que tal olhar surge da própria fala do narrador. É um prolongamento de seu olhar, um outro, autônomo, mas submisso, instalado para garantir uma ampliação do foco, um aumento da potência das lentes de visão. É como se o olho que continua a ver, num mundo em que o narrador cegou quase toda a população, ali permanecesse escapado do domínio de suas mãos, mas ainda assim inserido nesse domínio, para garantir ver mais. Ver mais de dentro, mais de perto. A personagem assume o papel de observador privilegiado. Amplia e interroga os limites do olhar do narrador ao dotá-lo do poder de deslizar pelas entranhas da narrativa. Permite ao narrador o uso intenso de uma prerrogativa sua: exercer a liberdade de olhar e exercer o domínio que o olhar lhe proporciona. Ao lançar o olhar para dentro da cegueira, mas desvestido dela, o narrador torna flexíveis os compromissos com a coerência linear do desenvolvimento do relato, percorrendo tempos e espaços diversos e modificados por novos procedimentos de “des”-organização.

O papel do ato de narrar constitui então dois sujeitos: o narrador e a personagem que lhe ajuda a narrar. A narrativa existe em função desses sujeitos que narram. É a sonoridade de suas vozes que permite que a história seja contada. Contudo, é a narrativa que lhes define uma identidade, que lhes garante o direito a ter essa voz. E que lhes garante a própria existência. Narradores e narrativa são interdependentes. Um só vive se a outra é possível.

A permissão de narrar dada por Saramago, no *Ensaio sobre a cegueira*, para seu narrador é por ele retransmitida, de forma indireta, a suas personagens – sobretudo à mulher do médico – que ganha o direito à voz em discursos direto, indireto e indireto livre. Aparentemente, o narrador estabelece uma relação aberta de poder com suas personagens.

Essa relação é só aparente, uma vez que é o narrador que vai determinando o tipo de olhar de seus personagens que ele quer registrar para garantir que sua visão dos acontecimentos esteja em primeiro plano.

É importante verificar a maneira como o narrador concebe a relação entre os fatos que narra – e que constituem, na sua perspectiva, a realidade – e o resultado da sua ação de narrar – ou seja, sua linguagem, seu relato. Contar com uma testemunha, no caso a mulher do oftalmologista, ter à disposição um outro olhar que presencie a ação que se vive ou narra é indissociável da própria possibilidade de a vivência ou narrativa ocorrer. A realidade, para existir, exige alguém que a confirme. Sem esse alguém, ela é sempre inacabada. A vida demanda registros, representações.

É fundamental, portanto, dentro da visão do narrador, que a mulher enxergue, que seu olho se enquadre para registrar, como uma câmera sempre atenta, as cenas a serem narradas.

As vidas das personagens só fazem sentido na medida em que são narradas. Assim é que a realidade da ficção ganha sentido pela narrativa, completando-se através dela. O sentido da existência dessas personagens está no fato de elas existirem enquanto formas de representação. Elas assumem papéis que alargam nossas visões de mundo, que distorcem nossos conceitos e que nos surpreendem, até causando-nos medo. Esses papéis, renováveis a cada leitura, implicam uma abertura de nossas lentes de visão. Eles também nos podem cegar, desde que nos exijam modos de ver para os quais não estamos preparados.

Havia portanto um cego normal entre os cegos delinquentes, um cego como todos aqueles a quem dantes se dava o nome de cegos, evidentemente tinha sido apanhado na rede com os demais, não era a altura de pôr-se o caçador a averiguar, Você é dos cegos modernos ou dos antigos, explique-nos lá de que maneira não vê (SARAMAGO, 2004, p. 146).

A existência de dois tipos de cegueira, a negra e a branca, a antiga e a moderna, leva o leitor à investigação do processo epidêmico. A narrativa provoca, com isso, um desconcerto nas hipóteses de cegueira, desarranja o estado das coisas. A cegueira antiga não representa o fim da organização nem demanda confinamento. Ela é a expressão de um sentido que não se exerce da mesma forma em todos. Alguns cegos desenvolvem inclusive formas inimagináveis de visão e até partem da experiência de ausência dela para elaborarem uma teoria sofisticada sobre o que é ver. A cegueira nova, dos cegos da epidemia, é o fim do estado de organização e implica que sem o sentido da visão as pessoas se transformam em seres inferiores, para quem não existe nenhuma possibilidade de vida dentro do mínimo e do

razoável. Ao narrar, o narrador estabelece essa distinção entre as cegueiras, e como ponto-médio dá a elas a possibilidade de uma visão: a da personagem que é o olho do narrador.

O contraste entre a cegueira branca e a negra é denotado através da visão que as narra. Esses distintos modos de dispor a cegueira demonstram a preocupação do narrador em deixar claro que o que é narrado encontra-se num outro plano conceitual, exigindo que a leitura registre as diferenças e lhes arranje interpretações.

O fato de mais de um tipo de cegueira ser possível na narrativa não significa apenas a intenção de descentramento do sujeito que narra. Indica também o desejo de que a narrativa não fique restrita a seu próprio universo. Os tipos de cegueira apresentados querem denotar que, como as visões não são iguais, também não o são as cegueiras. É uma forma de demonstrar que se há tipos de cegueiras diferentes, os cegos têm modos de se comportar dentro delas, diferentes também. Se nem todas as cegueiras são iguais, esse elemento pode alicerçar um edifício em que variadas cegueiras seriam nossa possibilidade de obter a visão.

2.4 – A cegueira do leitor

A narrativa de José Saramago propõe uma visão ampliada do procedimento narrativo ao fazer com que o narrador utilize a visão da mulher personagem que vê os acontecimentos a partir de um ângulo diferente, participando mesmo dos episódios narrados. Sendo assim, a narrativa do *Ensaio* propõe um deslocamento para fora e outro para dentro de si mesma. Em nome dessa técnica narrativa o autor acaba provocando uma discussão sobre o papel do leitor. Se o olhar de quem narra frequentemente se transfigura no de quem observa, é de se esperar que ele circule em órbitas próximas à do olhar de quem lê. Tal movimento narrativo parece constituir uma característica do narrador pós-moderno. Nas palavras de Silviano Santiago, “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (1989, p. 39). Assumindo a atitude de espectador, “o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor” (1989, p. 44).

Uma vez possuidor de características peculiares ao leitor, o narrador tende a se despojar do papel de eixo centralizador da narrativa, ou seja, do próprio papel de narrador. No entanto, o desejo de despojamento esbarra em um obstáculo: o olhar do narrador do *Ensaio* é um olhar que tem dificuldade de negociar os poderes narrativos. A aparente negociação que o narrador estabelece com a personagem e a aparente negociação que ele poderia propor ao leitor anunciam uma narrativa hipoteticamente aberta, quando ela o é, na verdade, fechada em

seus limites. Há, então, uma cegueira expressa do narrador, uma cegueira que o incapacita de criar uma narrativa aberta, negociável, partilhada com o leitor. Essa cegueira é alimentada por uma falsa visão privilegiada de sua personagem, que gera consequentemente uma cegueira generalizada. Nem o narrador é o sujeito que vê melhor, nem sua personagem. Com isso a cegueira, tema do livro, é aumentada e contamina a possibilidade de visão do leitor. Há um processo de contágio da cegueira a partir do qual a obra se desenvolve. A tentativa do narrador de tornar o olhar do leitor muito igual ao seu próprio olhar surge do desejo de manipular o leitor. A aproximação entre os olhares do narrador e do leitor gera um paradoxo, que consiste em o olhar do leitor ser e, simultaneamente, não ser conduzido pelo olhar do narrador. O leitor transforma-se em um agente cegado pela cegueira que contagia os personagens e pela cegueira que rege a visão distorcida do narrador e da personagem mulher do médico. Através da cegueira proporcionada pela visão narrativa, o olho do leitor pode circular livremente pelas imagens. Através da barreira que a cegueira impõe, o olho do leitor acompanha as imagens selecionadas pelo narrador. O leitor experimenta, efetivamente, no caso de ele estar aberto, o ponto de vista da cegueira nas duas faces de sua representação. O ponto de vista ideal para ler melhor e para abrir-se para uma nova série de interpretações é o ponto de vista da cegueira que acomete as personagens, a partir do qual é preciso criar um sistema elaborado de percepção.

O mergulho na intimidade da narrativa representa, paradoxalmente, a percepção do modo como ela vai se tecendo. Estar muito envolvido não exclui um distanciamento que permite desfrutar da consciência do envolvimento. À noção de um olhar passivo, receptivo, instrumento que apenas acolhe a visão, sobrepõe-se a de um olhar ativo, determinante, fundador, que projeta a visão. No *Ensaio*, ao olhar receptivo do leitor que se deixa conduzir pelo narrador, corresponde um olhar ativo que acompanha a condução. Há duas possibilidades de se ler o *Ensaio*: uma ativa e outra passiva. O olhar do leitor que a narrativa instiga pode ignorar a cegueira, incluindo-se no reino das imagens e, ao mesmo tempo, observá-la, reparando no modo como as imagens são emolduradas por ela. A linguagem da cegueira se apaga e se erige, é veículo e canal para a leitura.

O leitor da livraria percebe-se cego ao mesmo tempo em que julga participar da visão “privilegiada” do narrador e da personagem. Esse leitor, especializado ou não, dependendo de seus modos de ler, não tenciona dedicar-se à complexa tarefa de definir os elementos unificadores do pensamento do narrador. Mediante um breve exame do *Ensaio sobre a cegueira*, pretende fazer algumas distinções entre aquilo que se tornou problemático neste ensaio tão múltiplo e tão reservado. A obra de Saramago, por jogar com os elementos da

contemporaneidade, que pressupõem narrativas mais abertas, e por negar essa abertura, construindo um texto fechado, não é de modo algum de fácil leitura. O livro é escrito do ponto de vista de um narrador que julga ver, num mundo criado por ele com personagens que ficam cegas, de uma cegueira diferente, que os incapacita em relação a um mundo criado para quem vê, mas que ao mesmo tempo os capacita para lidarem com a cegueira da forma como podem. Por que as personagens cegam em conjunto? É uma pergunta cuja resposta é vasta e depende do contexto em que ela está inserida. O termo *cegueira* tem uma significação ampla. No *Ensaio*, o termo tem também várias conotações, como expusemos em “O conceito de cegueira em Saramago, no *Ensaio sobre a cegueira*”. A cegueira, no livro, é diferente da cegueira comum. Ela é leitosa, e branca, e suas conotações ampliam-se cada vez que uma nova cena é descrita. Portanto, ela desafia o olhar crítico e pede cuidado ao ser interpretada. Se por um lado é uma cegueira diferente, por outro, guarda com a cegueira comum alguns pontos de contato.

Ao ser convidado a acompanhar os momentos em que as personagens cegaram, o leitor é tido como um ser privilegiado, pois não está cego. Ele, contudo, compreende que a verdadeira visão da narrativa é a visão decomposta dos que ficam cegos. Enquanto o leitor faz parceria com o narrador e a personagem que não cega, ele fica desprotegido e sem possibilidade de cegar-se para ver melhor. Na verdade a narrativa trata de duas cegueiras: a que acomete as personagens que cegam e que é semanticamente rica por instituir novas formas de visão, e a cegueira do narrador e da personagem que não cega que é a cegueira dos que julgam ter todo o conhecimento. O leitor opta por uma ou por outra cegueira e não fica isento de cegar-se também. Ele pode até usufruir das duas para conseqüentemente usufruir de dois tipos de leitura.

O tema do *Ensaio* é por isso necessariamente limitado ao indivíduo, e à experiência frustrante desse indivíduo no que diz respeito à sua incapacidade de adquirir dimensões universais. O romance tem origem na tensão quixotesca entre o mundo do romance e o da realidade.

A literatura supõe um processo de leitura novo, cujo conjunto teórico, arcabouço dessa leitura, deve renovar-se a cada momento. Ela provoca, por isso, uma necessidade de ser interpretada, justamente, a partir de dados críticos e interpretativos, portanto, conceituais. De fato, como entender um processo de leitura que, nas palavras de Blanchot, se localiza “au dela ou en deçà de la comprehension”, “aquém ou além do ato da compreensão?” (1987, p. 205). Como entender o processo de leitura que a literatura desencadeia? Como encontrar para cada

texto o leitor esperado por ele, o leitor ideal? A ambivalência desta experiência pode ser de alguma forma clarificada pelas declarações do próprio Blanchot:

A leitura não faz nada, não acrescenta nada; deixa ser o que é; é liberdade, mas não liberdade que dá ou captura o ser, antes liberdade que acolhe, consente, diz sim, só pode dizer sim e, no espaço aberto por esse sim, deixa que se afirme a decisão perturbadora da obra, a afirmação de que esta é – e nada mais (1987, p. 202).

Esse encontro silencioso e passivo com a obra parece ser o exato oposto daquilo a que geralmente chamamos interpretação. Difere completamente das polaridades sujeito-objeto implicadas na observação objetiva. Não é dado à obra literária qualquer estatuto objetivo; não tem existência para além da que é constituída pelo ato interior da leitura. Tão pouco lidamos aqui com um chamado ato intersubjetivo ou interpessoal, em que dois sujeitos se empenham num diálogo autoclassificador. Seria mais exato dizer que as duas subjetividades implicadas, a do autor e a do leitor, cooperam no sentido de fazer a outra esquecer a sua identidade própria, e os sujeitos se destroem mutuamente. Blanchot espera de nós que compreendamos o ato da leitura nos termos da obra e não nos termos de um sujeito constitutivo, apesar de cuidadosamente evitar dar à obra um estatuto objetivo. Quer que o leitor “tome a obra por aquilo que é e assim a desembarace de qualquer autor...” (1987, p. 202). A obra tem relação íntima com os sujeitos que estão dos dois lados dela: o autor e o leitor, mas, para Blanchot, é importante que ela se desembarace desses sujeitos. Segue-se que seria absurdo alegar que pela leitura “acrescentamos” qualquer coisa, visto que um tal acréscimo, quer fosse sob a forma de explicação, de juízo ou de opinião, só nos afastaria mais do ponto central do texto. Só podemos ficar sob o fascínio do texto se o deixarmos continuar a ser aquilo que é. Este ato aparentemente passivo, este “nada” que, pela leitura, não devemos acrescentar à obra, é a própria definição de uma linguagem essencialmente interpretativa. Designa um modo positivo de tratar o texto, visível na ênfase positiva que caracteriza a descrição do ato de leitura. A vontade de deixar uma obra ser exatamente aquilo que é requer uma vigilância incansável e ativa. No caso da leitura do *Ensaio sobre a cegueira* implica mesmo em agir de forma oposta à ação do autor e do narrador que o autor constitui.

2.5 – As imagens da cegueira

O século XXI é o século das imagens, de um mundo que se constrói muito mais no movimento das imagens do que no movimento das pessoas. A lógica dos cartazes virtuais, da internet, da televisão, do *videogame*, e de todos os aparelhos que dão vida a um mundo de imagens é a lógica que inaugura um tempo novo e com ele uma realidade que convida a ver de forma diferente. Cada vez mais as feiras especializadas em tecnologia apresentam no mercado novos objetos, e as pessoas muitas vezes vivem ligadas em aparelhos. A privacidade é constantemente subvertida pela exposição, e as pessoas estão mais e mais em interlocução com máquinas e desconectadas das relações íntimas. Boa ou ruim, é esta a realidade dos tempos.

O *Ensaio* nos convida a pensarmos o mundo das imagens criadas pela cegueira. Essas imagens colocam os sujeitos cegos dentro de uma perspectiva diferente. Se, de certa forma, toda imagem pressupõe a ausência, na própria imagem, de quem olha, ela se conforma pelo distanciamento do olhar. Como o reino das imagens impõe a ausência do olho que as visualiza, temos, no momento em que esse olho já não é capacitado a ver, um estado diferente de coisas. Impedido de suas possibilidades, o olho deixa de participar das imagens e perde o poder de captá-las. A mulher do médico é a única personagem capaz de receber imagens na forma clássica em que uma pessoa está acostumada a ver. Entretanto, há, na obra, um revelar de sua visão que tensiona e amplia o que é visto, e que modifica a forma como as imagens são captadas a partir de um olho que, pelo medo de cegar-se, vê de modo inédito e vê quadros que pareceriam impossíveis de serem vistos se a ordem das coisas não tivesse sido alterada. O exercício narrativo busca alternativas que mostram como é problematizada a relação olhar/imagem (para o narrador e a mulher do médico) e a relação cegueira/imagem para os personagens que cegaram, de repente, e em conjunto.

Pela primeira vez desde que saíra da camarata teve um arrepio de frio, parecia que as lajes do chão lhe estavam a gelar os pés, como se os queimassem, Oxalá não seja isto febre, pensou. Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista. Devagar, ainda mais devagar, arrastando o corpo, voltou para trás, para o lugar aonde pertencia, passou ao lado de cegos que pareciam sonâmbulos, sonâmbula ela também para eles, nem tinha de fingir que estava cega. Os cegos enamorados já não estavam de mãos dadas, dormiam deitados de lado, encolhidos para conservarem o calor, ela na concha formada pelo corpo dele, afinal, reparando melhor, tinham-se dado as mãos, o braço dele por cima do corpo dela, os dedos entrelaçados.

Lá dentro, na camarata, a cega que não conseguia dormir continuava sentada na cama, à espera de que a fadiga do corpo fosse tal que acabasse por render a resistência obstinada da mente. Todos os outros pareciam dormir, alguns com a cabeça tapada, como se ainda estivessem à procura de uma escuridão impossível. Sobre a mesa de cabeceira da rapariga dos óculos escuros, via-se o frasquinho de colírio. Os olhos já estavam curados, mas ela não sabia (SARAMAGO, 2004, p. 157-158).

Mostram-se aí imagens criadas a partir de alguns pontos de vista ou de alguns pontos de cegueira. O primeiro ponto de vista é o da mulher do médico. Envolvida em um grande estupor, exausta de ver quadros de imensa brutalidade, quase que acostumada a uma ordem para a qual seu sentimento de justiça não estava disposto, ela se movimenta fatigada e deseja enrolar-se sobre si mesma. Deseja, sobretudo, que seus olhos fossem virados para dentro, lugar, naquele momento, confortável. Tem a vontade de recuar com os olhos, “mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista”. Esse voltar-se para dentro é o organizador das perspectivas alteradas pela ordem das coisas. É a procura por resgatar os antigos estados de sua visão. É a tentativa de não perder a capacidade de ver.

No *Ensaio*, o fato de a maioria das personagens ficar cega gera imagens constituídas a partir da impossibilidade de elas serem tomadas pelo olho. São outros os meios de recepção de imagens, e muitas delas nascem de lembranças de imagens do período em que ver era possível.

A cegueira proporciona duas percepções, no caso do *Ensaio*: a da mulher que olha os cegos e procura percebê-los dentro de uma nova ótica; e a dos que ficaram cegos e que têm, de uma forma ou de outra, que se adaptar à realidade.

Chegando a este ponto, o cego contabilista, cansado de descrever tanta miséria e dor, deixaria cair sobre a mesa o punção metálico, buscaria com a mão trêmula o bocado de pão duro que havia deixado a um lado enquanto cumpria a sua obrigação de cronista do fim dos tempos, mas não o encontraria, porque outro cego, de tanto lhe pôde valer o olfacto nesta necessidade, o tinha roubado. Então, renegando o gesto fraterno, o abnegado impulso que o tinha feito acudir a este lado, decidiu o cego contabilista que o melhor, se ainda ia a tempo, seria regressar à terceira camarata do lado esquerdo, ao menos, lá, por muito que se lhe esteja revolvendo o espírito de honesta indignação contra as injustiças dos malvados, não passará fome (2004, p. 160-161).

A consciência de que não estão sendo vistas, que delinea o comportamento das personagens, decorre do fato de imaginarem que não resta ninguém para ver as ações. O cego, portanto, que rouba o pão do outro cego cumpre um papel social. Se, no entanto, ele se

imaginasse observado, provavelmente não o cumpriria. O achar-se não observado surge de um sentimento de privacidade, fruto de um individualismo enraizado, em que os cegos supõem que suas ações não podem ser percebidas por outrem. Cria-se com isso uma maneira inédita de autoanálise e de análise do comportamento dos outros. Surge até um gozo na sensação de não poder ser visto, manifestado na recorrência de cenas em que os direitos dos outros são violados pelo fato de o sujeito que os viola acreditar-se isento do olhar desses mesmos outros. Tudo isso acaba por estar envolto em um clima em que as alterações do comportamento humano acontecem até para que a sobrevivência seja garantida. Os cegos que roubam dos outros cegos acreditam estar fazendo o que deve ser feito, pois afinal de contas eles percebem que uns sobreviverão e outros sucumbirão. Dentro dessa perspectiva cada um opta por sobreviver, não considerando a necessidade de outros também permanecerem vivos.

Ao detectarmos a faceta das personagens e sua conseqüente mudança de comportamento, diante dos episódios, somos os leitores que transitam pelos bastidores do texto e que têm o privilégio de ver, porque os fatos lhes são apresentados pelo narrador.

O mundo exterior já não produz os mesmos sentidos. Os cegos carregam consigo outras imagens de outros tempos, e têm percepções a partir dessas novas imagens, rompendo com as antigas formas de visão.

Pelas poucas janelas que davam para o pátio interior entrava uma última claridade, cinzenta, moribunda, que declinava rapidamente, já a resvalar para o poço negro e profundo que ia ser esta noite. Tirando a tristeza irremediável causada pela cegueira de que inexplicavelmente continuavam a padecer, os cegos, valha-lhes isso ao menos, estavam a salvo das deprimentes melancolias produzidas por estas e semelhantes alterações atmosféricas, comprovadamente responsáveis de inúmeros atos de desespero no tempo remoto em que as pessoas tinham olhos para ver (2004, p. 200).

Se por um lado são vítimas e sentem-se deprimidos por estarem desprovidos do sentido da visão, por outro estão protegidos de cenas do cotidiano que invariavelmente levam as pessoas a sentimentos depressivos.

2.6 – A cegueira com seus sentimentos

Os cegos do *Ensaio* ao tomarem consciência de sua cegueira passam a viver uma série de sensações que não tinham tido até então. São levados a compreender o mundo a partir de novas óticas, a partir de sua própria incapacidade de ver, ou a partir de sua capacidade de

ver de forma diferente. O aspecto coletivo da cegueira também impõe uma ressemantização. Exige que cada um e todos pensem, sintam e ajam de forma diferente.

Amas o teu marido, Sim, como a mim mesma, mas se eu cegar, se depois de cegar deixar de ser quem tinha sido, quem serei então para poder continuar a amá-lo, e com que amor, Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, portanto os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, não precisas ter olhos para saberes como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, e contudo matei, Que queres então que eu faça, Vem comigo, vem para nossa casa, E eles, O que vale para ti, vale para eles, mas é sobretudo a ti que eu quero, Porquê, Eu própria me pergunto porquê, talvez porque te tenhas tornado como minha irmã, talvez porque o meu marido se deitou contigo, Perdoa-me, Não é crime para necessitar de perdão, Sugar-te-emos o sangue, seremos como parasitas, Já não faltam quando víamos, e quanto ao sangue, para alguma coisa há de ele servir, além de sustentar o corpo que o transporta, e agora vamos dormir, que amanhã é outra vida.

Outra vida ou a mesma (2004, p. 242).

A cegueira, aos poucos, vai condicionando um outro tipo de percepção, uma nova ordem de sentimentos. O diálogo das duas mulheres – a do médico e a dos óculos escuros – mostra esse novo estágio dos sentimentos. Todo o trecho ilustra a mudança de perspectiva depois do momento em que a cegueira se impõe. A mulher do médico afirma amar o marido porque ainda vê, e por isso julga-se a mesma pessoa. Contudo, reconhece que, no caso de também se tornar cega, poderá vir a ser outra pessoa, e como outra pessoa ela não sabe se amará o marido.

A mulher do médico compara dois momentos: o momento em que aqueles que iam ficando cegos se ajustavam aos sentidos dos que enxergavam, e o momento em que todos estão cegos, e seus sentidos se aguçam devido à cegueira geral. Os sentidos da visão, aos poucos, se distanciam. As imagens vão se tornando difusas e vão compondo uma memória que gradativamente vai se perdendo. O campo de visão se indefine. Como se à cegueira dos olhos não se seguisse obrigatoriamente uma cegueira de imagens. As imagens foram se perdendo da retina, devagar. Na verdade, é a própria imagem dos sujeitos que vai se apagando. A cegueira cerra, sobre as personagens, seus sentidos até aí invisíveis.

Novas formas de olhar, gestadas pela cegueira e nascidas de um mundo que se desorganizou, são criadas a partir da hora em que uma comunidade inteira fica cega. O ponto de vista passa a ser o da cegueira, já não mais o do olhar.

E a senhora, é casada, Não, não sou, e a partir de agora acho que já ninguém se casará mais, Mas esta cegueira é tão anormal, tão fora do que a ciência conhece, que não poderá durar para sempre, E se fôssemos ficar assim para o resto da vida, Nós, Toda a gente, Seria horrível, um mundo todo de cegos, Não quero nem imaginar (2004, p. 59-60).

O diálogo das mulheres descortina a preocupação com a cegueira anormal e com a possibilidade de ela ser para sempre. O que as mulheres não chegam a concluir, pelo fato de estarem começando a lidar com uma nova forma de vida, é que elas poderão vir a se acostumar com a cegueira, caso ela seja para sempre. Os sentimentos desse período narrativo ainda são os da negação da cegueira. As mulheres contemplam a possibilidade de voltarem a ver. De fato elas só estão acostumadas com o mundo da visão.

A cegueira é vista de forma muito negativa, como um mal, um castigo, um processo de animalização do sujeito. De modo que a mulher do médico, acreditando-se cega, por um lapso de tempo, após perceber que continua a ver, tem os seguintes sentimentos:

Não estou cega, murmurou, e logo alarmada se soergueu na cama, podia tê-la ouvido a rapariga dos óculos escuros que ocupava o catre defronte. Dormia. Na cama ao lado, a que se encostava à parede, o rapazinho dormia também, Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, bem fracas muralhas seríamos, só uma pedra no meio do caminho, sem outra esperança que a de tropeçar nela o inimigo, inimigo, que inimigo, aqui ninguém nos virá atacar, podíamos ter roubado e assassinado lá fora que não nos viriam prender, nunca aquele que roubou o carro esteve tão seguro da sua liberdade, tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando (2004, p. 63-64).

As reflexões da mulher surgem do fato de ela ter sentido que estava ficando cega. A partir dessa hipótese, ela tece pensamentos e vê que o mundo adquiriu novos sentidos e que as próprias palavras ganharam outra coloração depois da cegueira dos outros. Inimigo, roubo, assassinato, prisão, liberdade têm já outros significados. Até os nomes próprios perdem a força e o poder, cedendo lugar a identificações associadas ao próprio olhar perdido. O processo de animalização nasce da impossibilidade de ver, mas ao mesmo tempo esse processo vai revelando gradações. Nem sempre os cegos despem-se de todo dos sentimentos humanos mais nobres. Algumas vezes esses sentimentos aparecem confundidos ou até mais refinados:

Naturalmente, o primeiro cego já disse à mulher, em voz sussurrada, que um dos internados é o patife que lhes levou o carro, Imagina tu a coincidência, mas, como entretanto tinha sabido que o pobre diabo está mal do ferimento da perna, teve a generosidade de acrescentar, Basta para o seu castigo. E ela, por causa da grande tristeza de estar cega e da grande alegria de ter recuperado o marido, a alegria e a tristeza podem andar unidas, não são como a água e o azeite, nem se lembrou do que tinha dito dois dias antes, que daria um ano de vida para que o malandro, palavra sua, cegasse. E se alguma última sombra de rancor ainda lhe andava a turvar o espírito, de certeza se dissipou quando o ferido gemeu lastimosamente, Senhor doutor, por favor, ajude-me (2004, p. 67).

Os cegos estavam tão habituados a ter olhos que ainda julgavam que os poderiam usar quando já não lhes serviam de nada. Guardavam então uma memória dos tempos de visão, que eles deixavam aflorar em sentimentos que misturavam novos sentidos com outros antigos. A cegueira confunde-se com um sono que não deveria terminar, uma espécie de morte pacífica, em que vale a pena dormir. “Porque há uma diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos”. Estar em vigília, para o cego de nada vale. É como se tudo permanecesse como antes, com o agravante de estar sem ver, aquele que está com os olhos abertos. As questões relativas à inocência e à culpa, em seus aspectos amplos, misturam-se: “Aqui todos somos culpados e inocentes.” As referências em relação ao contágio sofrem um processo de re-elaboração: “Esta deve de ser a doença mais lógica do mundo, o olho que está cego transmite a cegueira ao olho que vê, já viu coisa mais simples.” As percepções passam por uma etapa de revisão: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico.” E o medo surge como o elemento que justifica a cegueira, que lhe dá um motivo:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder.

A cegueira não torna as personagens nem melhores, nem piores, e elas vão percebendo isso com o tempo: “não creias que a cegueira nos tornou melhores, Também não nos tornou piores”. Os cegos percebem-se como cegos, simplesmente isso: “mas não te esqueças daquilo que nós somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retóricas nem comiserações, o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos” (2004, p. 135).

O mundo cruel e implacável dos cegos esconde suas contradições e torna pública uma ética que surge da cegueira, mas que se conforma a partir de novos referenciais. Para ilustrar isso, remetemos ao trecho em que a mulher do médico vê seu marido tendo relações com a mulher dos óculos escuros. Trecho da narrativa, revelador de uma delicadeza e de uma capacidade de compreensão do humano, impossível de ser pensado caso os três personagens tivessem a capacidade de ver.

Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro, o prazer de ambos, os murmúrios abafados, ela disse, Ó senhor doutor, e estas palavras podiam ter sido ridículas e não o foram, ele disse, Desculpa, não sei o que me deu, de fato tínhamos razão, como poderíamos nós, que apenas vemos, saber o que nem ele sabe. Deitados no catre estreito, não podiam imaginar que estavam a ser observados, o médico decerto que sim, subitamente inquieto, estaria dormindo a mulher, perguntou-se, andaria aí pelos corredores como todas as noites, fez um movimento para voltar à sua cama, mas uma voz disse, Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, o senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida. Sentou-se na borda da cama, estendeu o braço por cima dos dois corpos, como para cingi-los no mesmo amplexo, e, inclinando-se toda para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo. A rapariga ficou imóvel, serena, apenas perplexa porque não sentia nenhuma surpresa, era como se já o soubesse desde o primeiro dia e só não tivesse querido dizê-lo em voz alta por ser um segredo que não lhe pertencia. Girou a cabeça um pouco e sussurrou por sua vez ao ouvido da mulher do médico, Eu sabia, não sei se tenho a certeza, mas acho que sabia, É um segredo, não o podes dizer a ninguém, Esteja descansada, Tenho confiança em ti, Pode tê-la, antes queria morrer que enganá-la, Deves tratar-me por tu, Isso não, não sou capaz. Murmuravam ao ouvido, ora uma, ora outra, tocando com os lábios o cabelo, o lóbulo da orelha, era um diálogo insignificante, era um diálogo profundo, se podem estar juntos estes contrários, uma pequena conversa cúmplice que parecia não conhecer o homem deitado entre as duas, mas que o envolvia numa lógica fora do mundo das ideias e realidades comuns (2004, p. 171-172).

Cena insignificante, cena profunda, cena possível num mundo em que impera a cegueira. Cena surgida da cumplicidade de duas mulheres e de seus modos diferentes de ver. Cena dada a partir da visão da mulher do médico, embutida numa pseudocegueira dela

mesma. Cena embutida numa reunião de contrários, em que os sentidos se constroem dentro de uma lógica fora do mundo das ideias e realidades comuns.

Cegueira narrativa, ponto de vista da cegueira, cegueira do narrador, cegueira do leitor, foram termos que utilizamos até agora e que dialogam com um vocabulário que pertence ao campo semântico da palavra *olho* e que é usado para a abordagem de textos literários (visão narrativa, ponto de vista, olhar do narrador, visão do leitor). Se por um lado o vocabulário para a leitura de textos literários é metafórico, por outro, o vocabulário para que possamos ler o *Ensaio* também o é. O conceito de cegueira se define, assim, como uma nova consciência, que vai se articulando no texto, e que se manifesta verbalmente com suas afirmações e ambiguidades.

O olho que não vê, no *Ensaio sobre a cegueira*, não é um olho que propriamente não vê. É um olho que deve aprender a ver de forma diferente. É um olho que impossibilitado da visão cria novas formas de captação do mundo exterior e do mundo interior. A narrativa quer constituir-se através de um olho, mesmo que cego. Olho que tem que acostumar-se à cegueira, que precisa criar uma forma diferente de localizar-se.

Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar (2004, p. 211).

A cegueira também diz respeito ao que não pode ser narrado, àquilo que o próprio ato narrativo exclui, independente do modo como se desenvolve. Cegueira passa a significar o que é impossível de ser narrado. Até mesmo porque a cegueira do narrador e da personagem que não cega é diferente da cegueira das personagens que em conjunto são acometidas pela incapacidade de ver. A cegueira surge assim como elemento fundamental para o desenrolar da narrativa. Ela propulsiona o texto, dando-lhe movimento. A partir de sua própria cegueira é que o texto se erige. No vazio da tela, no labirinto dementado da cidade, as imagens se projetam recorrendo a uma memória paralisante que para nada servirá por se demonstrar ineficaz e por não revelar os caminhos para chegar aos lugares que a memória resgata.

2.7 – O ensaio sobre a cegueira

O leitor da livraria envolve-se de tal forma com o livro de Saramago que começa a se perguntar como se comportaria no caso de também ele vir a cegar. Esse leitor anda pela cidade aflito. Ele para mais detidamente no sinal de trânsito, evita os consultórios dos oftalmologistas, decide não mais frequentar os quartos dos hotéis. Acorda todas as manhãs e deixa-se ficar por um tempo com os olhos fechados, com medo de ter-se contagiado pela leitura do livro. Anda obcecado com a visão e já contempla a hipótese de evitar os excessos. Visita pouco a internet, recusa-se a ler todos os cartazes na rua e tem tentado seguir sua vida, evitando a poluição visual. Tem tentado ler outros livros, pensar na utilização correta dos elementos naturais, já está misturado com os discursos contemporâneos, mas teme, e o temor tem sido seu amigo constante. Teme especialmente por não saber se está lendo adequadamente. Teme não compreender tantas máximas e recusa-se a terminar a leitura.

O leitor da livraria compra outros livros, viaja, distrai-se com a vida que reclama ser vivida. Abandona a leitura e acaba por esquecer o texto. Apaixona-se por outros temas, passa a ser espectador assíduo de peças teatrais, de espetáculos de dança, de *shows* de MPB e de samba. Vai ao cinema, diverte-se com pipocas, interessa-se por cartas de vinhos. Uma noite, ao retornar à casa, fecha a porta atrás de si e cai num mar de leite.

Atônito tenta encontrar o sofá. Lembra-se exatamente onde ele fica. Consegue assentar para recuperar a respiração, que por instantes havia lhe fugido. Tem uma espécie de vertigem. Está só. Irremediavelmente só. Escuta os rumores da cidade lá fora. Sempre morou próximo ao centro. Sente frio e sede. Nem tem ideia do que poderá fazer. É o primeiro a cegar-se sem plateia. Tem vontade de gritar para que a vizinha venha socorrer-lhe. Lembra-se que é sábado e que ela vai para o sítio todos os fins de semana. Pensa em ligar a televisão para distrair-se. “Ver algumas bobagens”, expressão que sempre usou para se referir ao aparelho que lhe parece diversão de tolos. Reconheceu vã a tarefa. Respirou fundo e tentou deixar o tempo passar. O telefone toca. Dirige-se para o aparelho e o atende como todas as outras vezes. Engano. Conscientiza-se que está vendo, corre para o escritório e retoma a leitura do *Ensaio* de Saramago. Sente que estava sendo punido por não ter dado sequência à leitura. Num misto de alegria e tristeza, começa a ler o último capítulo.

A cegueira, aos poucos, se distancia. A imagem de seu dispersar vai se tornando difusa: mera cintilância. O leitor da livraria tem a sensação de que seu campo de visão gradativamente se indefine. Como se seus olhos se fechassem devagar. A narrativa começa a

se dissipar. Procura, entretanto, recompor a trajetória percorrida. Na vontade premente de uma tradução impossível, uma palavra irrompe: ensaio.

Ensaio: prova, experiência; exame, tentativa, treino. Estudo menos aprofundado sobre determinado assunto. Atividade não precisa. Resultado de hipóteses. União de alteridades. O fato de essa ficção de Saramago apresentar-se na forma ensaística está relacionado ao embate das ideias postas como em um campo de força, falíveis, libertas da busca de uma verdade definitiva, apesar de contestar a característica autoritária de seu narrador. Assim, nas palavras de Adorno:

é inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia (1986, p. 180).

Adorno distancia o ensaio da arte por aproximá-lo da teoria, de uma reflexão operada através de conceitos específicos. Em Saramago, o desejo teórico está presente. Teorizar, em sua vertente autoritária, combina com o estilo de Saramago. A intenção teórica está presente em seu texto. No campo de sua narrativa, conceitos e experimentações não se dissociam, bem como uma pedante atitude de superior compreensão da humanidade. No ensaio de Saramago, como no ensaio de teatro, efetivamente dramatiza-se um texto, cria-se uma cena concreta. Entretanto, por não ser um produto definitivo, o ensaio é o momento de pesquisa, reavaliação, tentativa, reflexão.

Numa comunidade em que todos ficam cegos, menos a mulher do médico, espera-se que o final seja, no mínimo, a contaminação geral. Espera-se pela cegueira dessa única mulher. Espera-se que novas formas de vida surjam e que um aprendizado interminável nasça daí. Ao contrário, o que surge é uma inesperada recuperação da visão.

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 disto se podia ter 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 lhe 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 (SARAMAGO, 2004, p. 306).

A recuperação da visão vem como tinha sido a contaminação da cegueira. Depois de o primeiro cego começar a ver, gradativamente todos vão recuperando a vista. Um tipo de cegueira vai abandonando os cegos, sem garantir que eles não são portadores de outras cegueiras: “costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras” (2004, p. 308).

A narrativa de Saramago sugere uma perspectiva. A literatura inventa livremente sobre acontecimentos que não são, mas que poderiam ser, realidade. A literatura, não tendo compromisso com nenhum tipo de doutrina, pode, contudo, estar contaminada por doutrinas. A literatura insere o leitor num mundo, não lhe garantindo que sua participação se dará de forma efetiva.

No final, o narrador tenta jogar com a surpresa do leitor, mas não consegue deixar aberta a interpretação:

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 (2004, p. 310).

O leitor da livraria fecha o livro perplexo. Não contava com esse final. Sente um leve ódio do autor, do narrador e da mulher que vê. Mistura-se com a narrativa a tal ponto que confunde-se com ela. Tem ânsia de rasgar o livro. Não sabe como vai dormir à noite. Tem vontade de acender um cigarro e se lembra que não fuma. Abre a janela para respirar melhor. Do décimo terceiro andar olha para a rua, deserta. Depois levanta a cabeça para o céu e o vê todo negro. Entende que pode ter ficado cego. Deseja isso veementemente. Em vão. Baixa os olhos. A cidade, a rua, a casa, o escritório, ainda estavam ali.

3 – Sábato e a impessoalidade de suas personagens

Hay días en que me levanto con una esperanza demencial, momentos en los que siento que las posibilidades de una vida más humana están al alcance de nuestras manos. Éste es uno de esos días.¹⁰

Ernesto Sábato

A reflexão sobre seu tempo é uma constante na obra de Sábato, quer se trate da ficção, quer se trate de sua obra ensaística. *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Abaddón el exterminador* (1974) estão no âmbito da ficção. No domínio ensaístico, ele escreveu *Uno y el Universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953), *El escritor e sus fantasmas* (1963), *Apologías y rechazos* (1979), *Entre la letra y la sangre* (1988), *Antes del fin* (1999), *La resistencia* (2004).

Muitas indagações sobre questões contemporâneas se fazem presentes em sua obra, através de uma certa perplexidade diante do vazio existencial que constantemente se apresenta para o escritor como o elemento chave de suas reflexões. A ficção e o ensaio são, para Sábato, o instrumento que permite aquele salto do nada ao tudo de que fala Blanchot: “Reconhecemos no escritor esse movimento que vai continuamente, e quase sem intermediário, do nada ao tudo” (1949, p. 320-321). Vemos em Sábato a necessidade da negação que não se satisfaz com a irrealidade na qual se move. Essa irrealidade quer se realizar, e só o consegue, negando algo de real, de mais real que as palavras, de mais verdadeiro que o indivíduo isolado do qual ela dispõe. Essa irrealidade é a construção de um ponto-de-vista, a partir do qual é possível ler o mundo para um indivíduo que foi conduzido ao desespero e à descrença. O conjunto da ensaística e da ficção de Sábato constrói um diálogo esquizofrênico em que a palavra ficcional demonstra sua força por possuir melhores condições de realização e por encontrar-se mais bem acabada. Os ensaios geralmente trabalham com lugares comuns, muitas vezes somente repetidos sem que ganhem coloração própria, mas não deixam de ser um ambiente onde Sábato expõe suas ideias e apresenta suas preocupações. A ficção, ao contrário, surpreende exatamente pelo fato de trazer à tona o inusitado, o inesperado, a irrealidade que se torna real e que ao se traduzir em ato de linguagem supera as expectativas. As ficções são vibrantes e criam uma dicção forte.

¹⁰ “Há dias em que me levanto com uma esperança demencial, momentos em que sinto que as possibilidades de uma vida mais humana estão ao alcance de nossas mãos. Este é um desses dias.”

Da leitura que fazemos da obra de Sábato, podemos perceber que, para ele, pelo menos a literatura é um lugar seguro, ainda que temporariamente. É o lugar em que a sensibilidade do escritor permite desvelar um mundo diferente, um mundo que poderia ser, e que, na literatura, de fato é. É um mundo que se contrapõe à desumanidade denunciada pelas incompreensões e se opõe a outros tipos de desumanidade também denunciadas por outros tipos de incompreensões. É um mundo onde as desigualdades, as injustiças patentes nas violações dos direitos humanos também aparecem, só que numa outra perspectiva. A ficção desenha um mundo, nem melhor, nem pior do que o mundo cotidiano, mas diferente, incluído numa outra lógica de sentido, temporariamente despojado das regras tradicionais do jogo social. Sábato tem essa percepção toda, especialmente, porque ele abandonou a ciência em nome da arte e da literatura, sabendo que a vantagem da arte é ela ser um discurso sobre a cotidianidade, não um serviço ou des-serviço à pessoa humana. As ciências físico-matemáticas, com suas construções “tão admiráveis quanto abstratas”, revelam-se, para Sábato, ridiculamente inúteis ante as grandes questões existenciais, e, por isso, ele vai demonstrando, em sua obra, um crescente desapego pelas disciplinas científicas. Em seus ensaios ele chega a afirmar que a análise científica é deprimente e que os cientistas são como homens presos em uma penitenciária e que transformam suas sensações ruins em números. Afirma também que o poder da ciência é adquirido graças a uma espécie de pacto com o diabo e que o custo é uma progressiva evanescência do mundo cotidiano. O que para ele significava o ápice da angústia. O medo de ficar isolado do mundo tangível, humano, subjaz a toda sua obra, principalmente na ensaística, onde denuncia em várias ocasiões a progressiva abstração do mundo contemporâneo e seus desdobramentos catastróficos, de acordo com sua visão. Na ficção duas personagens – Castel (*O túnel*) e Fernando (*Sobre heróis e tumbas*, narrador do “Relatório sobre cegos”) – reproduzem o esquema de uma mentalidade marcadamente lógica, que, aprisionada nas malhas de teorias e sistemas, vão perdendo contato com a realidade.

Sábato ainda afirma, reforçando a explicitação de suas convicções, que o universo que nos rodeia é o universo das cores, dos sons, dos odores, e que tudo isso desaparece frente aos aparatos científicos, como uma formidável fantasmagoria. A física reduz o universo a fórmulas, atrapalhando-o; e a solução, segundo ele, é nos voltarmos para esse gênero de concretude que a arte cria de maneira exemplar. Sua opção pela arte e pela literatura está claramente formulada em termos biográficos, quando, com pouco mais de trinta anos, ele abandona a ciência, no ponto mais alto de sua evolução como físico, admirado e respeitado por toda uma comunidade científica, radicada nos melhores laboratórios da França e do

mundo, abandonando a teoria da relatividade e a mecânica quântica, em nome da literatura em que ele não tinha antecedentes.

Ao inscrever-se numa nova categoria profissional, a de escritor, mostra-se recalcitrante ao queimar todos os seus primeiros livros, ainda demonstrando suas insatisfações e angustias diante das questões humanas, Sábato, quando enfim resolve começar a publicar seus romances, parte da diversidade que constata a partir da criação das suas personagens postas em ação. Suas personagens revelam-se hostis em um tempo marcadamente feito contra elas, em que o impessoal é erigido para que seja possível criar o espaço do não sujeito, da pessoa em sua negatividade. Não se trata de nenhuma generalidade, ou de uma personagem idealizada, mas sim de uma força. É uma força que nasce da passagem do “eu” autoral ao “tu” leitor. Aí está a grande força da literatura de Sábato: criar essa instância de passagem “eu/tu”, donde pode nascer o impessoal. Além disso, sua força também reside no fato de criar personagens impessoais que se marcam por não terem a plena condição de sujeito. Essa impessoalidade, marca de nossa época, traz, para as páginas das narrativas literárias, sujeitos que nos dão à impressão de serem únicos, de serem dignos de ter suas vidas relatadas, quando, na verdade, eles perderam a aura romântica de sujeitos e se transformaram simplesmente em personagens impessoais, sem as características que as tornariam únicas. Deleuze, um dos estudiosos dessa despersonalização do sujeito, diz:

A literatura só se afirma descobrindo sob as pessoas aparentes a força de um impessoal que não é de modo algum uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança. Não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária, a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer ‘eu’ (1993, p. 13).

A impessoalidade surge então da possibilidade de uma singularidade. A primeira e a segunda pessoas do discurso são meros sinalizadores discursivos que só fazem revelar a terceira pessoa, aquela que é objetivamente uma representação da alienação do homem individual. As personagens de Sábato, geradas a partir dessa característica de impessoal, marcam espaço dentro de seus papéis singulares. São personagens que dão testemunho de estados de consciência/inconsciência produzidos por tensões permanentes extremas. São personagens que marcam sua singularidade em sua própria natureza objetiva, ou seja, são individuais à medida que são totalmente impessoais. Observe-se o caso de Fernando (narrador do “Informe sobre cegos” e personagem de *Sobre héroes y tumbas*), em relação a quem o narrador de *Sobre héroes y tumbas* diz muito apropriadamente:

Não era esse tipo de pessoa que pode passar ao nosso lado causando indiferença: no mesmo instante ele nos atraía ou repugnava, e, via de regra, fazia as duas coisas ao mesmo tempo. Tinha uma força magnética, de atração ou rejeição, e, quando pessoas contemplativas ou hesitantes como eu entravam em sua zona de influência, eram sacudidas, como as pequenas bússolas que entram em regiões conturbadas por tempestades magnéticas. Para completar, era um indivíduo instável, que passava dos maiores entusiasmos às mais profundas depressões. Essa era uma de suas centenas de contradições. De repente raciocinava com uma lógica implacável, e de repente tornava-se um delirante que, mesmo mantendo toda a aparência do rigor, chegava aos disparates mais inverossímeis, os quais, entretanto, lhe pareciam conclusões normais e verdadeiras. De repente gostava de conversas brilhantes, e a certa altura transformava-se num solitário a quem ninguém se atrevia a dirigir a palavra. Mencionei, creio, a palavra “luxúria” entre as que podiam caracterizar sua vida, no entanto, em certos momentos ele se entregou a um ascetismo repentino e duríssimo. Às vezes era um contemplativo, outras entregava-se a uma atividade frenética. Em Capitán Olmos, eu o vi, criança, cometer atos de terrível crueldade com os bichos indefesos, e depois em atitudes de ternura totalmente incompatíveis. Simulava? Era uma representação que fazia na minha frente, movido pela ironia e pelo cinismo? Não sei. Havia momentos em que parecia se maravilhar com um narcisismo que repugnava, e no instante seguinte repetia as opiniões mais depreciativas sobre si mesmo. Defendia a América e depois ria dos indigenistas. Quando, arrastado por seus epigramas ou sarcasmos a respeito de nossos próceres, alguém acrescentava um minúsculo detalhe, era logo liquidado por uma ironia em sentido contrário. Em suma, era o extremo oposto do que se considera uma pessoa equilibrada, ou simplesmente do que se considera uma pessoa, se o que diferencia uma pessoa de um indivíduo é certa dureza, certa persistência e coerência nas ideias e nos sentimentos, já que não tinha a menor coerência, salvo a de suas obsessões, rigorosas e permanentes (SÁBATO, 2002, p. 519-520).

O narrador define bem essa impessoalidade por trás de uma aparente subjetividade quando, referindo-se às características de Fernando, afirma que ele era o extremo oposto do que se considera uma pessoa equilibrada, e o oposto até mesmo do que se considera uma pessoa.

Nas obras de Sábato, além da impessoalidade, aparecem outras importantes questões que se ligam direta ou indiretamente à perda do *status* do sujeito. Há tensões que resultam, muitas vezes, da visão de um escritor que recusa ao mesmo tempo em que aceita a dicotomia bem/mal. Essa recusa não significa, entretanto, que para Sábato o bem e o mal se confundam, ou troquem de papéis entre si. Por exemplo, a cegueira, para este autor, é um mal, como pode ser visto no fragmento abaixo, trecho em que o “mundo dos cegos” é analisado de forma preconceituosa.

O que acontece é que no mundo dos cegos murmuram-se e propagam-se informações nem sempre verdadeiras: em parte, talvez, porque conservam essa propensão à maledicência e às fofocas, própria dos seres humanos, mas,

em sua raça, elevada a proporções patológicas; em parte, e esta é uma hipótese minha, porque os hierarcas utilizam as falsas informações como um dos métodos de manter o mistério e o equívoco, duas armas poderosas em qualquer organização do gênero. Mas, seja como for, para que uma notícia tenha verossimilhança deve ser pelo menos, em princípio, possível, o que basta para provar, como no caso do suposto ex-jóquei, até que ponto a cegueira pode multiplicar a personalidade de um indivíduo comum (2002, p. 407).

Essa cegueira em Sábato não tem aquele sentido revelador que a tradição crítica constata em Édipo (o de Sófocles¹¹), como não é também o oposto da luz, que ao se contrapor a ela faz com que ela se revele. Não tem a positividade da câmara escura, que permite a formação da imagem luminosa. Não é também um mergulho no interior, no âmago da inteligência reflexiva. Sua cegueira é um mal, mas é uma contingência humana. Talvez seria mais confortável para o escritor acreditar que a luz lhe pudesse mostrar, com a clareza da ciência, o sentido do estar no mundo; que o raciocínio materialista dialético lhe revelasse toda a história dos homens e de cada homem em particular. Ao tratar a cegueira como um mal, Sábato não está inaugurando uma visão negativista da cegueira; ao contrário, está reforçando uma visão que pode ser tida como preconceituosa ao eliminar aquilo que escapa à regularidade, à normalidade, justamente por não poder se inserir no mundo do que comumente é aceitável. Ao criar seus cegos, os narradores de Sábato os expõem como os portadores e disseminadores do mal e os fazem lutar por um poder que se traduziria por uma vitória das trevas sobre a luz.

As ações de suas personagens mostram, por isso, que em seus dias a luminosidade é utópica. Resta, por isso, o escuro da cegueira que, mesmo sendo uma falha, o não ser da luz, é a condição necessária para o registro do impessoal.

Como a cegueira não é a não luz, como a cegueira é um mal, o impessoal também não é o indiferente, o impessoal é o apagamento do sujeito. Contudo, o impessoal pode revelar alguns pontos marcantes, como a paixão, por exemplo. O impessoal pode representar certos sentimentos de forma regular. Como é o caso das personagens de Sábato que se apresentam como personagens não inertes, movidas à paixão, uma paixão que é representada por uma regularidade que conduz à impessoalidade. Sendo a paixão de Castel, de Fernando, de Alejandra, paixões muito próximas, elas teatralizam as paixões humanas nas quais elas se inspiram. A seguinte citação comprova o argumento tecido:

¹¹ Em Édipo, de Sófocles, a cegueira equivale a uma forma privilegiada de visão, que torna o sujeito cego, no caso Tirésias, um privilegiado, uma pessoa que vê além do que os homens comuns veem. Tanto é assim que o próprio Édipo, após descobrir tudo sobre sua identidade, vaza os olhos, para poder ver melhor, para, como cego, conseguir ver o que não via e adquirir a sabedoria a respeito das coisas e das pessoas que Tirésias tinha.

Sim, sim pensou com súbito alívio, quase com entusiasmo: saíra andando por aí, para refletir, pensar na vida. Ela era assim: imprevisível e atormentada, estranha, capaz de vagar à noite pelas ruas desertas do subúrbio. Por que não? Não tinham se conhecido num parque? Ela não ia com frequência sentar-se nesses bancos de parques onde haviam se encontrado pela primeira vez?

Sim, tudo era possível.

Aliviado, andou umas duas quadras. Até que, de repente, lembrou-se de duas coisas que, na hora, chamaram a sua atenção e agora começaram a preocupá-lo: Fernando, o nome que ela pronunciou uma só vez e que logo pareceu arrependida de ter pronunciado; e a violenta reação de Alejandra quando ele fez a referência aos cegos. Que acontecia com os cegos? Algo importante, disso ele não duvidava, pois ela ficara paralisada. O misterioso Fernando seria cego? E, aliás, quem era o tal Fernando que ela parecia não querer designar, com essa espécie de temor de certos povos que não designam a divindade (2002, p. 122).

Alejandra é uma personagem atormentada, vítima de suas paixões e de suas incoerências. Como Castel e Fernando, ela é sedutora e perturba os sentimentos de todos os que vivem em torno dela. Ela é tanto quem sofre como quem desencadeia a paixão e suas posturas extremadas. As paixões não são uma negação da virtude. Às vezes são transgressões, mas, sobretudo, são uma recusa ao comportamento previsível da virtude. A paixão participa do impessoal, na medida em que não é obrigada a ser coerente, personalizada, exemplo a ser perseguido. Na paixão diluem-se os limites e os contrastes. Por essa razão, a paixão não é prova de valor ou desvalor. Paixão é também contingência humana. É um modo de manifestação do impessoal. É a marca da não pessoa, quando se remete o sentido desta palavra à persona do teatro clássico, ao portador de caráter bom ou mau.

Sábato expõe os movimentos da alma de seus narradores, de suas personagens, como um dado da natureza humana, e não trata de reprimi-los. As personagens, longe de ser etiquetadas como boas ou más, são acometidas pelos seus sentimentos e estão impregnadas das marcas psíquicas dos sujeitos que ocasionalmente elas representam. Quando mostra personagens transtornadas, arrebatadas por uma paixão violenta, por uma obra ou por uma mulher, ou possuídas de uma grande ideia – como a escrita de um relatório sobre cegos – Sábato é fiel aos estados de espírito que existem no mundo. E neste mundo ele percebe a estreiteza, a injustiça em relação ao passado, a indiferença ante as advertências do tempo, e a vida como um pequeno turbilhão no coração de um mar de esquecimento. É nesse contexto que o conjunto de seus escritos revela um pensamento fortemente sedimentado e uma procura intensa por uma resposta que dê sentido à vida.

O impessoal, que acentua as características de um sujeito desasujeitado, se atinge também pela solidão. Suas narrativas e seus ensaios partem da constante indagação a respeito do que é o Ser e de como ele se representa na diversidade do cotidiano. As personagens, ao debaterem-se na procura desse Ser, que só pode ser achado no impessoal, não agem como *personas* (personagens bem estabelecidas em seus papéis no teatro clássico) e, com isso, estão o tempo todo mudando de papéis, assumindo posturas discordantes, demonstrando suas fragilidades e seu inacabamento. São por vezes seres angustiados; às vezes medrosos; outras vezes enraivecidos, inconstantes, perdidos num mar de questionamentos. São pessoas que experimentam os excessos humanos, tanto nas passagens de ternura, como nas de ira. Em *Sobre héroes y tumbas*, Bruno, um dos narradores, é terno; Martim é delicado e sensível; já Fernando e Alejandra são acometidos de forte sentimento de ira, da mesma forma que Juan Pablo Castel em *El túnel*.

3.1 – Sábado e sua ficção

Sábado é argentino e nasceu em Rojas, província de Buenos Aires, em 1911. Filho de Francisco Sábado e Juana Maria Ferrari, foi o décimo de onze filhos. Seus pais eram imigrantes que foram viver na Argentina. Em entrevistas, o escritor revela que sua relação com eles não foi fácil. Ele nasceu quando acabava de morrer Ernesto, seu irmão imediatamente mais velho. Os pais puseram-lhe o nome do morto. A partir desse fato sua mãe se apega a ele de forma sufocante. Segundo seus depoimentos, isso foi suficiente para torná-lo introvertido e tímido.

Em 1924 entrou na escola primária. Posteriormente, realizou seus estudos secundários no Colegio Nacional de La Plata. Assim, em 1928 obteve o título de bacharel.

Me sentía aislado en el aula, me sentía ridículo, un chico de pueblo, de campo, sentía que el mundo era hostil y horrible, imperfecto. Hasta que assistí por primera vez a la demostración de un teorema de geometría. Sentí una especie de éxtasis, descubrí un mundo perfecto y exato, hermoso e incorruptible. No sabía que acababa de descubrir el universo platónico. Entonces, en aquel momento maravilloso se inició una nueva etapa en mi vida, señalada por una eterna lucha entre las tinieblas y la luz, entre el mundo de los hombres y el universo de las ideas¹² (SÁBATO, 1988, p. 508).

¹² “Sentia-me isolado na classe, sentia-me ridículo, um menino do povo, do campo, sentia que o mundo era hostil e horrível, imperfeito. Até que assisti pela primeira vez à demonstração de um teorema de geometria. Senti uma espécie de êxtase, descobri um mundo perfeito e exato, formoso e incorruptível. Não sabia que acabava de

No ano de 1929, entrou na Faculdade de Ciências Físico-Matemáticas da Universidade Nacional de La Plata. Nos anos de universidade, envolve-se com o Partido Comunista e, dentro dele, galga vários degraus, dando inclusive cursos sobre o Marxismo. Já nesta época, demonstra suas preocupações com relação ao mundo e à humanidade. Afasta-se do comunismo por não concordar com certos direcionamentos do partido. Doutora-se em Física em 1938. Obtendo destaque na área, vai trabalhar no Laboratório Joliot-Curie, em Paris, pesquisando problemas de radiação atômica. Era a Paris do pré-guerra, saturada de exilados que tinham vindo da Rússia, fugindo de Stalin, da Alemanha fugindo de Hitler, além dos refugiados da guerra civil espanhola. Cada um desses grupos se movia na cidade segundo itinerários próprios, estabelecidos pelos primeiros que haviam chegado, e se ligavam por afinidades ideológicas, por uma espécie de natural comunhão que os unia de acordo com seu nível social e sua nacionalidade. Tinham seus bairros, seus cafés, seus contatos franceses, e se reuniam para discutir ideias que os impulsionavam e que os haviam lançado fora de sua pátria. Enfrentavam suas próprias circunstâncias e a situação geral, que era dramática. Discutiam em grupos a filosofia, como respaldo para suas ações. Já os movimentos artísticos definiam-se politicamente. A guerra, que se pressentia no ar, tornava tudo angustioso e ao mesmo tempo estimulante e definia as relações humanas intensificando-as. As buscas artísticas, as tendências filosóficas, as lutas políticas eram vividas com uma urgência febril. Paris era, todavia, como dizia Hemingway, “uma festa”. Sem amigos, vindo de uma cidade quieta como La Plata, Sábato usava todo seu tempo livre para os estudos sobre radiação atômica. Ele, que tinha se esforçado para chegar aonde chegou, no laboratório que representava o ponto mais alto da ciência e da física daquele tempo, sabia que tinha tido uma oportunidade excepcional e lutava por manter seu destaque. Foi precisamente nessas circunstâncias, que se instalou nele a reação contra a ciência que estava sendo fermentada em seu interior há algum tempo. Viu que seu projeto de dedicar-se o tempo todo à investigação científica era uma forma de covardia e que seu trabalho não passava de evasão. Sua atitude anticientificista foi então alcançando seu ponto extremo. Ficava indignado porque, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, quando se vivia na fronteira de uma catástrofe, os homens de ciência continuavam vivendo imersos em seu “universo abstrato”, alheios a tudo o que não fosse experiência de laboratório ou análise de teorias e de fórmulas. Em *Antes do fim*, livro ao qual ele dá o subtítulo de memórias, escrito muitos anos depois de seu afastamento, afirma que ao lembrar-se do passado tinha asco de si mesmo ao recordar-se entre eletrômetros.

descobrir o universo platônico. Então, naquele momento maravilhoso se iniciou uma nova etapa em minha vida, assinalada por uma eterna luta entre as trevas e a luz, entre o mundo dos homens e o universo das ideias.”

Motivado pelo início de suas insatisfações, ele é apresentado a escritores e pintores surrealistas, que estão em ascendência na época. Fica fascinado com as ideias de Breton, principalmente no que toca à liberdade de expressão da arte e no que tange aos conteúdos profundos e significativos que esta liberdade representa. Passa por um vertiginoso processo de assimilação das ideias surrealistas e se incorpora plenamente ao grupo. Seus dias passam a ser divididos em dois: pela manhã trabalhava no laboratório Joliot-Curie e à noite se entregava àquele mundo de artistas, empenhados, como dizia Dali, em desacreditar da realidade. Ele declara que ficou apaixonado pelo surrealismo, pelo que ele tinha de disparate irracional, de loucura linguística, o que para ele representava uma explosão de libertação. Torna-se amigo de Óscar Domínguez¹³ e de Victor Brauner,¹⁴ os quais, posteriormente, serão modelos para

¹³ Óscar Domínguez nasceu em La Laguna, em 1906. É considerado um dos maiores expoentes mundiais da vanguarda histórica espanhola, que se iniciou em Paris durante as primeiras décadas do século XX. Seu nome está ligado ao de artistas como Dalí, Miró e Picasso. Fez parte do seletto grupo de surrealistas que participavam de exposições. Inventou a decalcomania e criou fascinantes objetos surrealistas. Em 1942, publica em colaboração com Ernesto Sábato um artigo, em um dos últimos números da revista *Minotaure*, com o título “Litocronismo”, um ensaio disparatado sobre a petrificação do tempo, que Breton não só publicou como também comentou detidamente em uma larga nota na mesma revista. A partir de 1953, manifesta problemas psiquiátricos e em dezembro de 1957 se suicida. Sobre ele, que exerceu certa influência na obra de Sábato, em *Antes do fim*, Sábato relata, fazendo referência ao período em que ele era cientista do laboratório Joliot-Curie e frequentava as rodas dos surrealistas: “Em meio à horrível instabilidade dessa época conheci um personagem estranho, Óscar Domínguez. Nos frequentes encontros em seu ateliê, ele insistia para que eu abandonasse as ‘bobagens’ do laboratório e me dedicasse por inteiro à pintura. Passávamos longas horas literalmente delirando, entre o cheiro de terebintina e com uma garrafa de conhaque ou de vinho que não cessava de passar de mão em mão. A instigação ao suicídio, por momentos aterradora, era uma presença constante ao fim de cada garrafa. Sugestão que ele reiterou em um domingo chuvoso, a um passo do *marché aux puces*. Ao que lhe respondi: ‘Não, Óscar, tenho outros planos’. Suas loucuras, suas permanentes divagações eram um espaço de liberdade em meio à estreiteza do mundo cientificista. Seu desenfreamo era capaz de suscitar as ideias mais disparatadas. Anteriormente dedicara-se à pesquisa no campo da escultura, para obter superfícies ‘litocrônicas’. Como eu vinha da física, inventei essa palavra que significava ‘petrificação do tempo’, brincadeira que me ocorreu baseando-me na conhecida justaposição, feita por Óscar, da Vênus de Milo com um violino. Então sugeri a ele a possibilidade de forrar a escultura com um tecido fino e elástico para depois deslocar o violino de diversas formas, e conseguir assim o que ele, em sua meia-língua, denominou ‘anquietanz’. O texto completo foi publicado na revista *Minotaure* e para mim ficou como testemunho de um tempo de crise. Mas Breton elogiou-o com sua costumeira solenidade, sem dar-se conta de que era um misto de disparate e humor negro, o que prova, por outro lado, a ingenuidade desse grande poeta que, com uma delirante mistura de materialismo dialético e Lautréamont, pretendia disfarçar sua falta de rigor filosófico. Em outra ocasião Domínguez falou-me de um amigo que pintava a quarta dimensão e, embora houvesse tentado me convencer, eu lhe disse que isso era algo impossível de se pintar. Mas como explicar-lhe, se Óscar mal sabia multiplicar? E eu o adorava exatamente por esse tipo de ignorância” (SÁBATO, 2000a, p. 61-62).

¹⁴ Victor Brauner (1903-1966), artista plástico e escritor romeno, foi um dos grandes nomes da pintura do século XX. Seu nome está associado às artes plásticas, em especial ao movimento surrealista. Em 27 de agosto de 1938 estava reunido com amigos surrealistas em um ateliê de um dos artistas, quando Óscar Domínguez entrou em acalourada discussão com Esteban Francis. Brauner se interpôs tentando apartar os contendores. Domínguez arremessou uma garrafa contra Francis que atingiu o olho esquerdo de Brauner e o arrancou. Victor Brauner nutria uma intensa obsessão por mutilação ocular que deixava transparecer em sua obra. Em 1932 – seis anos antes do incidente –, Brauner fizera um autorretrato com o olho vazado e a face ensanguentada. Pintou em seguida personagens com cornos que lhes saíam dos olhos, e outras contemplando com desespero um olho arrancado. No quadro *Última viagem* (1937) há um homem tristemente sentado sobre um olho gigante e um monstro que foge com um olho na mão. Em *Magia do litoral* (1935), se retrata agredido por um homem que lhe arrancava um olho, com um instrumento que tinha gravado no cabo a letra D, inicial de Domínguez. A letra aparece também no quadro *Paisagem mediterrânea* (1932). Nele se vê, em um primeiro plano, homem e mulher

suas personagens no romance *Sobre héroes y tumbas*. Com esses pintores, Sábato conhece também o lado obscuro do surrealismo¹⁵, na tendência de seus membros a eleger o suicídio como solução para os conflitos da vida. Óscar Domínguez convidou Sábato, mais de uma vez, para cometerem juntos um ato suicida, ao que Sábato respondia negativamente, manifestando-se avesso a atos desse tipo em nome do valor que ele atribui à vida.

Quanto ao suicídio, Sábato, como declara em entrevistas e escritos autobiográficos, se vê tentado várias vezes, mas nunca teve coragem de cometê-lo. Nem mesmo as personagens de sua obra adotam essa prática. Bruno, um dos narradores em *Abaddón el exterminador*, afirma que suas personagens, muitas vezes, estão a caminho do suicídio e acabam sendo salvas pelo instinto. Em *El túnel*, Castel afirma: “a vida aparece à luz desse raciocínio como um longo pesadelo, do qual, no entanto, cada um pode libertar-se com a morte, que seria, assim, uma espécie de despertar. Mas despertar para quê? Essa irresolução

enlaçados, cada qual com um dos olhos trespassados por uma delgada haste vertical; fixada na haste que perfura o olho do homem, vê-se, claramente, a letra D. Quando Sábato conheceu Brauner, ele ainda estava desfigurado pelo acidente que toda sua obra de algum modo prenunciava. Associam-se a Brauner os termos: fatalidade, masoquismo, premonição. Brauner é, por tudo isso e também por suas neuroses, pelas coincidências que marcam sua biografia, por suas crenças parapsicológicas e por suas superstições, uma ilustração que define bem o movimento surrealista com sua pretensão de aceder, por caminhos não racionais, ao mistério central da existência. Sobre Brauner, Sábato diz em *Entre la letra y la sangre*: “este pintor rumano vivió preocupado por la videncia y la premonición, también por los ojos. Fue amigo de Brancusi y de Tanguy, que lo pusieron en contacto con Breton. Durante muchos años pintó cuadros con el tema de los ojos, pero lo más asombroso es que en 1931 hizo un autorretrato que prefiguró su tragedia: aparece vaciado su ojo derecho por una flecha en la que cuelga una letra D. En 1938 volvió a París para consumir su destino. Una noche en el taller de un pintor se suscitó una discusión. Domínguez, medio borracho, arrojó un vaso contra otro de los asistentes que le arrancó el ojo derecho a Brauner. Esta asombrosa historia fue muy analizada por el círculo surrealista y recuerdo el ensayo que Pierre Mabile escribió en uno de los últimos números de *Minotaure*, la revista de Breton. A raíz de este incidente, Domínguez fue radiado durante un tiempo del círculo surrealista y fue entonces, precisamente, cuando trabé relación con él, en el antiguo Dôme, el café de Montparnasse que por aquel tiempo era uno de los centros de reunión de artistas” (SÁBATO, 1988, p. 548).

¹⁵ Sobre o surrealismo, também em *Antes do fim*, Sábato diz: “Quando entrei em contato com o surrealismo, já se vivia a nostalgia do que haviam produzido seus maiores representantes. Finda a Primeira Guerra, a necessidade de destruir os mitos da sociedade burguesa foi o solo fértil para o espírito demolidor dos surrealistas. Mas depois da bomba atômica, dos campos de concentração e de seus seis milhões de mortos, esses homens não souberam como reconstruir um mundo em ruínas. Nunca o espírito destrutivo em si mesmo é benéfico. Hitler demonstrou isso de modo terrível. E quando, depois da guerra, em 1947, voltei a Paris, vindo de uma cidade como Buenos Aires, que não havia sofrido nenhum efeito direto da catástrofe, tive uma dolorosa impressão. Encontrei-a triste e, coisa curiosa, um dos detalhes que mais me deprimiu, talvez por seu valor simbólico, foi encontrar-me um sábado chuvoso e cinzento em um café desmantelado. Recordei então aquelas montanhas de *croissants* e brioche que se viam nos balcões de qualquer café de bairro. Mas, acima de tudo, a maior tristeza foi ver Breton, que não se conformava a deixar em paz o cadáver de seu movimento. Entretanto, o surrealismo teve o alto valor de permitir-nos indagar para além dos limites de uma racionalidade hipócrita e, em meio a tanta falsidade, oferecer-nos um novo estilo de vida. Muitos homens, desse modo, pudemos descobrir um novo estilo de vida. Por isso minha aspezeza, e até minha indignação, diante dos mistificadores que o conspurcam, como Dali, mas também meu reconhecimento a todos os homens trágicos que salvaguardaram o que houve de verdadeiro nesse importante movimento. Como aquele amalucado, violento, Domínguez, um dos poucos personagens surrealistas que amei. Surrealista em seu modo de conceber e resistir à existência. Passou a última etapa de sua vida entre drogas, álcool e mulheres. Até que uma noite suicidou-se cortando os pulsos, e com seu sangue manchou a tela pousada em seu cavalete” (SÁBATO, 2000a, p. 62-63).

de lançar-me ao nada absoluto e eterno foi o que me deteve em todos os meus projetos de suicídio” (SÁBATO, 2000b, p. 87).

Em 1943, Sábato enfrenta uma forte crise existencial, daquelas que dividem a vida em duas etapas. Desiludido com a ciência e cômico de seu poder destrutivo, impressionado com a possibilidade da bomba atômica, acaba abandonando o laboratório Joliot-Curie. Sofre, por isso, sérias críticas de amigos e faz importantes inimigos que o julgam louco. A literatura passa a ser o seu ideal. Escreve alguns livros e os queima.

En esa época – dice Sábato – se manifestaban ya en mí dos polos de pareja atracción. Yo creo – agrega – que nos movemos constantemente entre oposiciones y que se da siempre en nosotros lo que podía llamarse una dialéctica existencial. Nuestra vida cotidiana nos despierta ciertas pesadillas y al revés, nuestras pesadillas nos obligan a ciertos actos durante la vigilia. Es una idea obsesiva, una idea a la que vuelvo siempre: el mundo del arte es para mí el mundo de la noche; el mundo de las matemáticas es, por excelencia, el de la claridad mental... Las dos cosas me atraían, alternativamente, precisamente en la medida en que cada uno de esos mundos me agotaba o me mostraba su inutilidad o su peligro¹⁶ (SÁBATO, 1997, p. 143).

O primeiro romance publicado é *El túnel*¹⁷, de 1948. Nele, o narrador – Juan Pablo Castel – é o artista que odeia os grupos, e que detesta a ideia geral que converte o mundo e as pessoas em seres automatizados, que pensam da mesma forma sem refletir, sem manifestar seus modos pessoais de ver a vida. Castel inicia o livro de forma breve e direta: “Bastará dizer que sou Juan Pablo Castel, o pintor que matou Maria Iribarne; suponho que o processo está na lembrança de todos e que não serão necessárias maiores explicações sobre

¹⁶ “Nessa época – diz Sábato – se manifestavam ainda em mim dois polos de semelhante atração. Eu creio – acrescenta – que nos movemos constantemente entre oposições e que se dá sempre em nós o que se pode chamar de uma dialéctica existencial. Nossa vida cotidiana nos desperta certos pesadelos e, ao contrário, nossos pesadelos nos obrigam a certos atos durante o dia. É uma ideia obsessiva, uma ideia a que volto sempre: o mundo da arte é para mim o mundo da noite; o mundo das matemáticas é por excelência, o da claridade mental... As duas coisas me atraíam, alternadamente, precisamente na medida em que cada um desses mundos me consumia ou me mostrava sua inutilidade ou seu perigo.”

¹⁷ Em *Antes do fim* Sábato diz referindo-se a seu primeiro livro: “*O túnel* foi o único romance que eu quis publicar, e para consegui-lo tive de sofrer amargas humilhações. Devido a minha formação científica, ninguém achava possível que eu pudesse me dedicar seriamente à literatura. Um renomado escritor chegou a comentar: ‘Imagine um físico escrever um romance!’. E como defender-me quando meus melhores antecedentes estavam no futuro? *O túnel* foi rejeitado por todas as editoras do país; até por Victoria Ocampo, que se desculpou dizendo: ‘Estamos meio falidos, não temos um centavo’. [...] Por fim, com o empréstimo de um generoso amigo, Alfredo Weiss, a obra pôde ser publicada na Sur, e imediatamente se esgotou. No ano seguinte, recebi a notícia de sua edição francesa, graças à generosa iniciativa de Camus”. Sábato transcreve uma carta de Camus: “Paris, 13 de junho de 1949. Agradeço-lhe sua carta e seu romance. Li-o por recomendação de Callois e gostei muito de sua segura e intensidade. Aconselhei-o a Gallimard, e espero que *O túnel* tenha na França o êxito que merece. Gostaria de poder dizer-lhe tudo isso de viva voz, mas a proibição de uma de minhas peças em Buenos Aires impede-me de dar aí as conferências previstas. Se, não obstante, eu for ao Brasil, tentarei passar por Buenos Aires, a título pessoal, e então me alegraria conhecê-lo. Até lá, conte com toda a minha simpatia fraternal. Albert Camus” (2000a, p. 77).

minha pessoa” (2000b, p. 7). Em seguida, sempre com muita ironia, e com comentários rancorosos e ferozes, ele passa a dialogar com o leitor, tentando imaginar perguntas que a leitura levantaria, e chega a uma questão, que, para ele, parece essencial: o que o leva a escrever a história de seu crime? E então ele passa à resposta:

Eu poderia calar os motivos que me levaram a escrever estas páginas de confissão; mas não estou interessado em passar por excêntrico, direi a verdade, que de resto é bastante simples: pensei que elas poderiam ser lidas por muita gente, já que agora sou famoso; e, embora, não tenha ilusões acerca da humanidade em geral, nem dos leitores destas páginas em particular, anima-me a tênue esperança de que alguma pessoa chegue a me entender. MESMO QUE SEJA UMA ÚNICA PESSOA. [...] Existiu uma pessoa que poderia me entender. *Mas foi justamente a pessoa que matei.* [...] No Salão de Primavera de 1946 expus um quadro chamado *Maternidade*. Seguiu a linha de muitos outros anteriores: como dizem os críticos em seu insuportável dialeto, era sólido, estava bem estruturado. Tinha, enfim, os atributos que esses charlatães encontram em minhas telas, incluindo “certa coisa profundamente intelectual”. Mas no alto, à esquerda, através de uma janelinha, via-se uma cena pequena e remota: uma praia solitária e uma mulher fitando o mar. Era uma mulher que olhava como se esperasse alguma coisa, talvez algum chamado fraco e longínquo. A cena sugeria, na minha opinião, uma solidão ansiosa e absoluta. Ninguém reparou a cena: todos passavam os olhos por ela como se fosse secundária, provavelmente decorativa. Com exceção de uma única pessoa, ninguém pareceu entender que aquela cena era essencial. Foi no dia da inauguração. Uma moça desconhecida ficou muito tempo diante de meu quadro sem dar importância, aparentemente, para a grande mulher em primeiro plano, a mulher que olhava o menino brincar. Em compensação, olhou fixamente a cena da janela, e enquanto o fazia tive certeza de que ela estava isolada do mundo inteiro: não viu nem ouviu as pessoas que passavam ou se detinham diante de minha tela (2000b, p. 11-13).

Os críticos de arte são vistos, por Castel, como incapazes de captar a essência de uma obra. A leitura de seu quadro, o da mulher na janela, exibido ao público na exposição com a qual ele inicia a narrativa do romance, aquele quadro que para ele tinha a maior importância, só é feita de forma adequada, segundo sua visão de pintor, por uma mulher anônima. Ele passa, então, a viver um confuso sentimento de dependência e de amor por essa mulher, capaz de ver sua obra como ele queria que ela fosse vista. Sobre a escrita de *El túnel*, Sábato se pronuncia em *Heterodoxia*, um de seus livros de ensaio:

Enquanto eu escrevia esse romance, arrastado por sentimentos confusos e impulsos inconscientes, muitas vezes me detinha, perplexo, para avaliar o que estava saindo, tão diferente do que havia previsto. E, sobretudo, me intrigava a importância crescente que iam assumindo o ciúme e o problema da posse física. Minha ideia inicial era escrever um conto, o relato de um pintor que enlouquecia ao não conseguir comunicar-se com ninguém, nem mesmo com a mulher que parecia tê-lo entendido por intermédio de sua

pintura. Ao acompanhar o personagem, porém, constatei que ele se distanciava consideravelmente desse tema metafísico para “descer” a problemas quase triviais de sexo, ciúmes e crimes (1998, p. 144).

El túnel conta a história de um pintor envolvido com sua própria obra, de tal forma que as leituras críticas se apresentam para ele como insuficientes e redutoras. Os críticos captam o que entendem da arte de Castel, e não aquilo que para Castel sua obra é. Afigura-se então uma questão ligada ao visual e ao conceitual. Nas imagens que o pintor produz, há um choque entre o que ele vê a partir dessas imagens, e o que os outros veem. O ato criador é envolvido em uma rede de significados para o pintor. Sua insatisfação surge quando a obra não produz o mesmo sentido para os outros. O quadro de Castel surge da surpresa, do inesperado, do impulso que conduz a desenvolvimentos diferentes, como o que sucedeu com *Sábado* na escrita do romance. Só que Castel quer exercer um controle sobre a recepção, determinar leituras, controlar o mundo, ser onipotente.

Sobre aquela que é, para ele mesmo, sua obra mestra – o quadro da mulher na janela – Castel diz a Maria Iribarne (personagem que, ao ver o quadro, transmite a ele a sensação de ter entendido todo o conteúdo da tela, o que dá ao pintor a impressão de ela ter entendido também o artista e sua intensidade):

Antes eu o pensava muito, o construía como se constrói uma casa. Porém essa cena não: sentia que devia pintá-la assim, sem saber bem por quê. E sigo sem saber. Em realidade, não tem nada a ver com o resto do quadro e até creio que um desses idiotas notou isso. Estou caminhando sem rumo e necessito de sua ajuda porque sei que sente como eu (2000b, p. 39).

Castel descobre algo sobre a essência da arte da pintura, ao pintar a cena dentro do quadro, e se encanta com o fato de alguém ser capaz de vê-la e de compartilhar de suas angústias, de seu delírio da visão a respeito da janela. Descobre também o amor por Maria, ou por si mesmo, ao ver-se através dos olhos dela, ou o amor pela pintura, que ele desvela no olhar dos outros, mais do que no seu próprio. O espaço entre a mulher Maria que vê o quadro, entre a mulher dentro do quadro que olha a janela, e entre o que está depois da janela pintada no quadro, é o espaço do escuro. Trata-se do vazio do túnel, do impossível de ser entendido, daquilo que torna cego o pintor que não consegue ver que há outras leituras para seu quadro. É como a percepção de seus críticos, limitada em sua visão. O túnel é o desejo da travessia, do sair de um claro para outro claro, do atravessar a etapa, do cumprir o papel. Juan Pablo Castel não sabia que ia pintar a janela. Ela não havia entrado em seus planos iniciais, pois ela só entra no âmbito da casualidade. Nesse sentido e em outros, Castel compartilha o mesmo

pensamento e as mesmas características de Fernando Olmos, personagem do livro *Sobre héroes y tumbas*. Para ambos, assim como para os surrealistas, que inclusive partiam desse postulado, o azar é objetivo, é uma contingência da vida.

Sábato lança em 1961 seu segundo romance, *Sobre héroes y tumbas*¹⁸, considerado pela crítica um texto mais bem acabado do que *El túnel*. Dentro de *Sobre héroes y tumbas*, romance dividido em quatro capítulos (I. “El dragón y la princesa”, II. “Los rostros invisibles”, III. “Informe sobre ciegos”, IV. “Un Dios desconocido”¹⁹), há um capítulo, “Informe sobre ciegos”, que foi considerado pelo autor, após algumas leituras, como uma parte do romance, mas também como um livro independente. “Informe sobre ciegos” é a construção do mundo alucinante de Fernando, um mundo de contradições, dominado por supostas forças maléficas, encarnação do mal. Fernando, personagem-narrador, através de uma perseguição obsessiva, pretende descobrir o mistério que envolve o mundo dos cegos. Há nessa obra, assim como em *El túnel*, uma série de indícios reiterados que indicam a repulsa e a aversão que os narradores experimentam diante dos cegos. Castel afirma sua rejeição pelos cegos, e os identifica com certos animais de pele úmida e fria. Ampliando essa rejeição, e denotando a paranoia advinda de sua formação, Fernando escreve o “Informe” para registrar toda sua recusa em aceitar os cegos. Ele padece de uma mania de perseguição e de uma obsessão delirante em torno do sentido e origem da “seita dos cegos”, cujo segredo ele quer desvendar para chegar à origem do mal que, para ele, é personificado na pessoa do cego. Fernando e Castel se complementam dentro da trajetória narrativa de Sábato.

Em *El túnel*, Sábato constrói uma novela curta, linear que parece uma experiência para a elaboração do conflito base de *Sobre héroes y tumbas*. As personagens, as situações, o desenrolar da trama, têm algo que põe as duas obras em diálogo. Castel, tão só, no fundo tão desvalido, pode ser um vago antecessor de Martín. Ele mesmo, Castel, agressivo, impetuoso, perverso, pode ser precursor, ainda, de Fernando. Maria tem muitos pontos de contato com Alejandra. Ora são as formas como elas são vistas pelos homens que as leem, ora por verem

¹⁸ Em *Antes do fim*, fazendo referência a seu instinto destrutivo em relação a seus romances Sábato diz: “Nunca me considere um escritor profissional, desses que publicam um romance por ano. Ao contrário, muitas vezes eu queimava à tarde o que escrevera de manhã. E, assim, vi contos, ensaios e peças de teatro serem consumidos pelo fogo, a que também estava destinado *Sobre heróis e tumbas*; tantas foram sempre minhas dúvidas. Devido à minha propensão às chamas, carrego alguns arrependimentos; obras que hoje recordo com saudade, como *El hombre de los pájaros* e o romance que escrevi durante meu período surrealista, *La fuente muda*, título que tomei de um verso de Antonio Machado, e do qual sobrevivem poucos capítulos e algumas ideias. Quem conhece minhas reticências e contradições sabe como é difícil suportar-me em qualquer empresa. Sofreram-no todos aqueles que, de várias partes do mundo, pediram-me autorização para trabalhar sobre meus romances, para realizar filmes ou adaptações teatrais, de grandes realizadores a grupos independentes. Piazzola quis fazer uma ópera sobre uma adaptação de meu romance *Sobre heróis e tumbas*; projeto do qual, por culpa de minhas incertezas, só chegou a realizar uma belíssima introdução” (2000a, p. 78).

¹⁹ (I. O dragão e a princesa, II. Os rostos invisíveis, III. Relatório sobre cegos, IV. Um Deus desconhecido).

os homens perdidamente apaixonados por elas. Elas mesmas se aproximam muito, parecidas que são em suas atitudes. Além da temática e da construção das personagens, outras semelhanças podem ser notadas entre *El túnel* e *Sobre héroes y tumbas*: o argumento da história, pois tanto em *El túnel* como em *Sobre héroes y tumbas*, logo na primeira página, é exposto ao leitor o desenlace, e sem maiores problemas, pois esse fato não diminui o interesse que o enredo suscita. Ao contrário, parece incitar o leitor à leitura. Há, ainda, o lugar importante que ocupam os sonhos nas duas obras e o fato de que nesses sonhos nos são reveladas as chaves para a compreensão profunda do texto. A posição singular das figuras femininas é outro elemento de aproximação. Protagonistas, nos dois livros, elas são mais fortes, mais audazes, mais maduras que as figuras masculinas. Elas são as que tomam as decisões e as que mantêm relações plurais. Faz-se também presente nas duas obras o mar, vinculado a cenas de grande tensão amorosa ou erótica.

El túnel e *Sobre héroes y tumbas*, lidos em conjunto, mostram a permanência de uma trama cuja problemática se mantém na linha do tempo, instaurada pela obra de Sábato. Eles provam a manutenção de uma força que expressa de forma aguda e complexa o interior de personagens incomuns no seu desespero e na forma de expressá-lo. Contudo, há também diferenças de estilo entre as duas novelas. *El túnel* é um romance de contenção formal e composto por um certo esquematismo, feito de frases medidas e que respeitam a ordem lógica, enquanto *Sobre héroes y tumbas* é complexo e extenso, composto por vários parágrafos, cheio de frases invertidas, com tom épico, em vários trechos da obra.

Há nos dois narradores de Ernesto Sábato – Juan Pablo Castel, de *El túnel*, e Fernando Vidal Olmos, de “Informe sobre ciegos” – o mesmo impulso de compreensão diante dos fatos vividos por eles, que os leva a escrever. Ambos também desejam entender episódios de sua vida, e assumem o relato como a alternativa de lerem-se a si mesmos, ou de esconderem-se num jogo contínuo entre dois lados de uma moeda que jamais podem ser vistos ao mesmo tempo. A visão de Castel, que descortina seu propósito, aparece logo nas primeiras linhas do romance:

eu, por exemplo, caracterizo-me por lembrar perfeitamente os fatos ruins e, assim, quase poderia dizer que “todo tempo passado foi pior”, se não fosse o presente parecer-me tão horrível quanto o passado; lembro-me de tantas calamidades, de tantos rostos cínicos e cruéis, de tantas más ações, que a memória é para mim como a tormentosa luz que ilumina um sórdido museu da vergonha. [...] Que o mundo é horrível é uma verdade que não requer demonstração (2000b, p. 7-8).

As palavras de Castel servem muito bem para esclarecer os propósitos de Fernando, e as de Fernando funcionam também para os propósitos de Castel. É como se eles fossem o *alter ego* um do outro. As angústias de Fernando, ele as expressa da mesma forma, logo no início da narrativa:

Mas o pior não acontecia ao meu redor, e sim dentro de mim, pois meu próprio eu começava de repente a se deformar, esticar, metamorfosear. Meu nome é Fernando Vidal Olmos, e essas três palavras são como um selo, como uma garantia de que sou “alguma coisa”, alguma coisa bem definida; não só pela cor dos olhos, pela estatura, pela idade, pela data de meu nascimento e por meus pais (quer dizer, por esses dados que aparecem na carteira de identidade), mas por algo mais profundo, de cunho espiritual: por um conjunto de recordações, sentimentos, ideias que dentro da pessoa mantêm a estrutura dessa “alguma coisa” que faz de mim Fernando Vidal Olmos, e não o carteiro ou o açougueiro (2002, p. 347).

Mediante estas palavras, aparece a singularidade insubstituível e não perecível de uma vida, a imanência absoluta de uma vida, referida por Deleuze como aquilo que torna o sujeito portador de características que, reunidas, formam o que ele é. Essa singularidade, ao invés de descartar a impessoalidade, é a prova de que os indivíduos em suas características impessoais ainda mantêm dados singulares, que só pertencem a eles, dando a falsa impressão de que esses dados sejam a garantia de uma singularidade de fato. Para Deleuze, os indivíduos são representantes de multiplicidades, caracteres que garantem que cada um seja múltiplo em suas particularidades e que ao mesmo tempo garantem que cada um seja o representante de um determinado grupo ou de grupos aos quais pertence. As palavras de Fernando, citadas abaixo, filosoficamente, dão conta dessa ideia:

Mas o que impede que, em virtude de um cataclismo, a alma do porteiro ou o espírito de Sade possam, de repente, habitar esse corpo registrado em meu certificado de reservista? Existiria talvez uma relação inviolável entre meu corpo e minha alma? Sempre achei extraordinário que alguém possa crescer, ter ilusões, sofrer derrotas, ir à guerra, deteriorar-se espiritualmente, mudar de ideia, transformar seus sentimentos e, no entanto, continuar com o mesmo nome: Fernando Vidal Olmos. Faz algum sentido? Ou é verdade que, apesar de tudo, existe um fio, infinitamente extensível mas milagrosamente único, que por meio dessas mudanças e catástrofes mantenha a identidade do eu? Não sei o que acontece com os outros. Só posso dizer que, em mim, essa identidade se perde subitamente, e a deformação do eu atinge imensas proporções: grandes regiões de meu espírito começam a inchar [...]. Como se meu corpo pertencesse a outro homem e eu, impotente e mudo, observasse que no território alheio começam a ocorrer movimentos suspeitos, tremores que anunciam uma nova convulsão, até que pouco a pouco, crescentemente, a catástrofe volta a tomar conta do meu corpo e, por fim, de meu espírito (2002, p. 347-349).

O impessoal é um mergulho no caos do cosmo, do mundo e do eu. É uma prova do fracasso da identidade. É uma entrada no abismo humano de onde se retiram forças para traçar, na superfície, linhas disseminadas de pontos singulares. É o pouco que resta para formar um esboço da singularidade tão desejada. Deleuze, que parte da descoberta do homem fora da pessoa, não propõe um “retorno à natureza”. Para ele, há apenas um problema político da alma coletiva, refletido nas conexões de que uma sociedade é capaz, nos fluxos que ela suporta, inventa, deixa ou faz passar. Dessa forma, a “natureza primeira” ou o “homem primordial” é a base sobre a qual se constroem as formas de uma nova sociedade. Característica do impessoal que faz surgir a vida e faz com que ela se mexa, exatamente porque a vida, como é expresso em *Dialogues*, “não é algo de pessoal” (DELEUZE, 1977, p. 12). As passagens, por mais paradoxais que sejam, do singular ao coletivo podem ser entendidas a partir da dispersão do sujeito e do “monoteísmo” que pode efetuar suas concordâncias. Os homens, para Deleuze, livres da sujeição paterna, podem abrir o caminho para uma sociedade de irmãos, ou podem favorecer certos tipos de “camaradagem”, que não são nem a caridade cristã, nem a filantropia humanista. O homem comum está continuamente ligado à alma coletiva. Ambos são indispensáveis à criação e à circulação dos fluxos intensos. Está aí demonstrada uma marca do impessoal. De um lado, está a alma, a vida, enquanto de outro está a morte. “Parar de se pensar como um eu para se viver como um fluxo, um conjunto de fluxos, em relação com outros fluxos, fora de si e em si”, escreve Deleuze (1993, p. 68).

Castel é o pintor que matou María Iribarne, e Fernando é o perseguidor dos cegos, que ao final da narrativa vai ao encontro de seu destino, que é a morte. Enquanto Castel é o homem que mata, Fernando será morto pela própria filha. Mas ambos são personagens tumultuadas, pelas circunstâncias da vida e pela visão de mundo que possuem. Ambos optam pela escrita como uma forma de entenderem os acontecimentos que protagonizaram e como uma forma de livrarem-se da culpa e da morte. Suas narrativas traçam, portanto, mapas percorridos por eles mesmos e atravessam linhas que desenham uma possibilidade de percurso. O percurso que cada um percorreu em sua própria trajetória. São sinais indicadores de caminhos que montam identidades, que delineiam sujeitos. Segundo Deleuze:

Há um momento no qual o que se tem é apenas uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo dá lugar a uma vida impessoal e, no entanto, singular, que produz um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece. “*Homo tantum*”, do qual todos se compadecem e que atinge uma espécie de beatitude (1995, p. 5).

É como impessoal que a morte se apresenta na filosofia deleuziana e na narrativa de Sábato. A morte se desliga do sujeito que ela afeta, embora seja indubitável e unicamente “sua”. Como impessoal, a morte exprime, qualifica, exemplifica todo acontecimento do qual se torna como que o ponto de apoio do sentido expresso. A morte apresenta-se como morte de um “tu” que é realmente o outro, no caso de María Iribarne, ou um “tu” que é o “si mesmo”, que equivale ao “eu”, no caso de Fernando, que se vê com certo distanciamento, a ponto de ir ao encontro do destino, como se ignorasse seu sentido, ou como se ignorasse a si mesmo. A morte nos dois textos é o desmoronamento do pessoal (“eu/tu”), o fim de representantes de uma singularidade. “Nela, não morro, sou despossuído do poder de morrer, nela se morre, não se cessa e não se acaba de morrer” (BLANCHOT *apud* DELEUZE, 1969, p. 124).

Castel e Fernando, cada um a seu modo, são personagens violentas. A violência que eles praticam advém do ódio, da irracionalidade, da patologia, de sentimentos que eles não conseguem dominar e que, por isso, os dominam. São personagens-narradores que exibem os relatos em primeira pessoa, permitindo ao leitor não só chegar a um profundo conhecimento dos protagonistas, e descobrir seus comportamentos exteriores e seus modos de pensar, como também penetrar em suas consciências e, mais importante ainda, em suas inconsciências. A exibição dos mundos inconscientes dos narradores pode levar o leitor a sentir que *El túnel* e o “Informe sobre ciegos” são romances truncados e incompletos. Castel e Fernando são homens envolvidos com a noite, as trevas, o incesto, o crime, a melancolia e o suicídio. Povoam seus mundos os ratos, os morcegos, as baratas, as cavernas, o sonho e a morte. Os personagens-narradores são vítimas da loucura, da qual são representantes exemplares.

Sábato escreve, por meio de Castel e Fernando, narrativas angustiantes, movidas por questões metafísicas ligadas à dicotomia entre o bem e o mal, entre o olhar e a cegueira. As experiências dos narradores de *El túnel* e do “Informe sobre ciegos” remetem a um tipo de experiência com a loucura. Remetem, ainda, à relação do homem com seus fantasmas, com seus impossíveis, com sua dor, com seu corpo, com seus medos. Introduzem a relação de um olhar representante de uma cultura em que pesa a sinceridade exacerbada das pessoas diante de seus sentimentos sempre nobres e bem canalizados em oposição a outro olhar representante de outra cultura, a da intolerância, do desrespeito à diferença, da primazia dos sentimentos menos nobres. A cultura que gera Castel e Fernando é a da intolerância, do desrespeito ao outro em suas diferenças.

A força expressiva de Castel e Fernando apresenta vários pontos de desafio convulsivo, sádico e masoquista. São narradores implacáveis que enfrentam outros

personagens implacáveis. Não se podem deixar de discutir o caráter de excepcionalidade desses personagens-narradores, a dureza de seus temperamentos, os episódios que os levaram ao centro dos acontecimentos que eles protagonizam, seus finais trágicos. A excepcionalidade de Castel e Fernando não se mantém só por sua força trágica, nem só por suas durezas, nem só pelas paixões que eles trazem à luz, nem por sua capacidade de dominar os outros, nem sequer por suas histórias de sedução. Neles está presente muito de tudo isso que os torna singulares e múltiplos.

Em 1974, Sábato publica *Abaddón el exterminador*. Terceiro e último romance do autor, segundo as palavras do próprio Sábato, *Abaddón* é um romance do romance, algo assim como um romance à segunda potência. É um questionamento da ficção, um modo de indagar a forma mesma do gênero, suas possibilidades e seus limites, o segredo de suas origens no mais profundo da alma humana. Nesse romance, Sábato aparece como uma personagem brutalmente carnal, atuando como testemunha, como narrador, como interlocutor, como mais uma personagem junto a outras, com o mesmo estatuto psicológico e ontológico. Nele o personagem-narrador-autor atua ao lado de suas próprias personagens. Não é, simplesmente, o porta-voz do escritor. Ele intenciona fazer algo completamente novo, porque o autor, como personagem, no fundo, se defronta com personagens que também, de uma maneira profunda, saem de seu próprio ato criativo. O autor transforma-se, para ser personagem, em uma ficção, ficcionalizando-se a si mesmo.

Em *Abaddón*, voltam a aparecer algumas questões de *El túnel* e de *Sobre héroes y tumbas*. Sábato, em suas três obras de ficção, expõe um conjunto de temas que vão e voltam. A partir desses temas edifica um conjunto de questões que o movimentam e movimentam suas reflexões. Após escrever e publicar *Abaddón*, Sábato abandona a literatura. Ele alega que deixou de escrever por ter contraído uma doença nos olhos, que o deixou gradativamente cego, e que seu oftalmologista o proibiu de ler e escrever. Desde então ele passou a pintar quadros, que segundo críticos de sua pintura, vertem as mesmas obsessões presentes em sua literatura, passando pelos aspectos relativos à frágil condição humana e a loucura que advém dessa fragilidade. Como ele esclarece no trecho abaixo:

Ya le dije que estudié matemática en busca de un orden platónico. Siempre me consideré sucio y contradictorio, y por eso la fascinación de un orden perfecto. El platonismo fue inventado precisamente por personas que eran demasiado humanas. Un extranjero al ver a Sócrates dijo que todos los vicios se veían en su rostro. Después comprendí que ese universo era perfecto pero no era humano, y a mí me interesaba y sigue interessando el hombre de carne y hueso. Por eso en un momento de crisis espiritual muy profunda, volví a una de mis dos primeras vocaciones: la literatura. Mala o buena, la

hice con toda la furia de que soy capaz. Luego, desde hace ya unos años, se me produjo en la vista una enfermedad irreversible que me prohíbe la lectura y la escritura. Y entonces me aferré a otra pasión de mi adolescencia: la pintura. El tamaño de los cuadros me lo permite. No soy el único escritor que pinta. Kokoschka era escritor y terminó siendo pintor, Henri Michaux pintó al mismo tiempo que escribió. No tiene nada de raro. Hay cantidad: Victor Hugo, Kipling, Goethe, Hoffmann, Tolstoi, Hesse, Carrol, Baudelaire, Pushkin, Strindberg, Blake, Rimbaud, Artaud...²⁰ (1997, p. 511-512).

3.2 – Reflexões sobre o ato de escrever

– Nada disso, meu senhor. Agora que possuo o segredo, poderia enunciá-lo de cem modos diferentes e até contraditórios. Não sei bem como lhe dizer que o segredo é precioso e que agora a ciência, nossa ciência, parece-me simples frivolidade.

Acrescentou ao fim de uma pausa:

– O segredo, ademais, não vale o que valem os caminhos que a ele me conduziram. Esses caminhos devem ser trilhados.

Jorge Luis Borges

A obra de Ernesto Sábato divide-se em dois grupos, como já afirmamos anteriormente: o da ficção e o da ensaística. Se por um lado as produções de sua obra de ficção estabelecem um diálogo entre si, por outro a obra ensaística ajuda o leitor a perceber sua visão de mundo e inclusive seus modos de ver o que é a literatura e qual o sentido que ela possui para ele. Na obra ensaística aparecem também reflexões a respeito da ciência e de seu papel para o desenvolvimento da humanidade. Sábato, porém, vai eleger a arte como o grande ambiente em que os homens de modo geral, e o escritor em particular, podem conseguir responder a questões essenciais sobre a vida e seus desdobramentos.

Uma das marcas da escrita de Sábato resulta na produção de um saber sobre a narrativa, que conjuga uma visão desenvolvida em sua ensaística com uma visão expressa em

²⁰ “Eu já lhe disse que estudei matemática em busca de uma ordem platônica. Sempre me considerei sujo e contraditório, e por isso a fascinação por uma ordem perfeita. O platonismo foi inventado precisamente por pessoas que eram demasiadamente humanas. Um estrangeiro ao ver Sócrates disse que todos os vícios se viam em seu rosto. Depois compreendi que esse universo era perfeito, mas não era humano, e a mim me interessava e ainda me interessa o homem de carne e osso. Por isso em um momento de crise espiritual muito profunda, voltei a uma de minhas duas primeiras vocações: a literatura. Mal ou bem, a exerci com toda a fúria de que sou capaz. Porém, de uns anos para cá, adquiri uma enfermidade irreversível na vista que me proíbe ler e escrever. Então me dediquei a outra paixão de minha adolescência: a pintura. O tamanho dos quadros me permite isso. Não sou o único escritor que pinta. Kokoschka era escritor e acabou sendo pintor, Henri Michaux pintou e ao mesmo tempo escreveu. Não tem nada de raro. Há muitos: Victor Hugo, Kipling, Goethe, Hoffmann, Tolstói, Hesse, Carroll, Baudelaire, Pushkin, Strindberg, Blake, Rimbaud, Artaud...”

seus textos de ficção. Esse saber sobre a narrativa, nascido de uma atitude avessa à demonstração e à especulação, retira do discurso crítico sua capa de ciência, e se concentra na permanente construção dos relatos que compõem os textos literários. A forma ensaística, ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, ajusta-se à reflexão narrativa que joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que dialogam.

Uma das questões presentes em textos literários e ensaísticos, de autores que, como Sábato, se dispõem a atuar nos dois ambientes discursivos, é a questão dos motivos que levam o escritor a escrever. Roland Barthes, como um dos críticos preocupados em marcar aspectos referentes aos saberes relativos à narrativa, no volume II da *Preparação do romance*, em que investiga a origem e o ponto de partida do desejo de escrever, responde à pergunta – por que escrevo? – dizendo que a resposta poderia ser, entre outras coisas: por dever, por exemplo, ou para servir a uma causa, a uma finalidade social ou moral, para instruir, edificar, militar ou distrair. “Dever”, “servir”, “instruir”, “edificar”, “militar” e “distrair” são finalidades que representam um processo. São caminhos a serem percorridos. Não se escreve para concluir, mas para construir trilhas. Essas razões por que se escreve não são metas coercitivas ou métodos condutores do processo de escrita, senão razões não negligenciáveis, que Barthes as vive um pouco como justificativas, como álibis, na medida em que elas permitem que o escrever se insira numa demanda social, ou moral (exterior). A escrita, para ele, funciona como algo que satisfaz um desejo a partir de um ponto de partida que se pode localizar. Ao mesmo tempo, a escrita que não se submete totalmente à luminosidade racional, à clareza linguística dos enunciados como condutores de uma verdade ou de uma interpretação única, é uma espécie de lucidez que move o sujeito “cego”, mergulhado no imaginário.

Enquanto todo texto de ciência tem um objeto muito bem definido e universalmente aceito dentro da realidade convencional, com métodos bem estabelecidos, a narrativa ficcional pode cuidar de objetos esgarçados e instaurar métodos que desafiem todo o convencional. Barthes, em *O império dos signos*, diz que ele pode imaginar um povo fictício, pode dar-lhe um nome inventado, pode tratá-lo declaradamente como um objeto novelesco, pode fundar um novo mundo, sem comprometer assim nenhum país real em sua fantasia. A caneta do escritor pode seguir os rumos do seu imaginário, num processo de criação que envolve os signos linguísticos e enreda um conjunto ilimitado de questões.

Escrevendo variações a respeito do mesmo tema – por que o escritor escreve? – Ernesto Sábato, em *O escritor e seus fantasmas*, observa que escrever não é nem passatempo,

nem evasão, mas a maneira mais completa de examinar a condição humana. Sábato não formula uma teoria sobre o romance, simplesmente investiga seu próprio fazer, ao percebê-lo como enigmático e nascido de reflexões suscitadas pela leitura de outros textos de ficção. Barthes e Sábato, críticos e romancistas que como muitos outros tentam responder às perguntas sobre que motivos levam o sujeito a escrever, não reduzem esses motivos a um elenco fechado, cuja pretensa universalidade se aplique a todos os escritores ou a todos os atos de escrita. Ambos percebem o aspecto vago e impreciso de suas investigações e das conclusões a que chegam.

Sábato em seus ensaios circula em torno do mesmo tema, que o obceca desde que começou a escrever: por que, como e para que se escrevem romances? Suas respostas não advêm de uma metodologia crítica nem se filiam a um corpo doutrinário. Vão surgindo de sua própria experiência com a escrita, de suas reflexões estimuladas pela leitura ou provocadas por questões que ele debate. Às vezes, são ensaios de várias páginas; outras se reduzem a aforismos; ou ainda podem ser citações de diferentes escritores sobre o ofício da escrita. Determinados temas se repetem ao longo de seus ensaios, abordados de ângulos diversos, em alguns momentos mantendo suas convicções, em outros, trazendo novas formas de visão, ou até mesmo contradizendo coisas já ditas. Sábato, ao fazer referência a seus ensaios sobre literatura, diz que vai investigando as motivações obscuras que levam um homem a escrever, séria e até angustiadamente, sobre seres e episódios que não pertencem ao mundo da realidade, mas que, por um curioso mecanismo, parecem dar o testemunho mais autêntico sobre a realidade contemporânea. Suas reflexões, como ele reconhece, se desenvolveram entre contradições e dúvidas (muitas delas persistentes) à medida que ele escrevia ficções. Com relação ao público a que se destinam seus ensaios, Sábato diz:

Para quem escrevo este livro? Em primeiro lugar, para mim mesmo, com o objetivo de esclarecer vagas intuições sobre o que faço na vida; depois, porque penso que elas podem ser úteis para os jovens que, como eu em minha época, lutam para encontrar-se, para saber se são escritores de fato ou não, para ajudá-los a ter uma resposta sobre o que é a ficção e como ela é elaborada; também para nossos leitores que, com frequência nos escrevem ou nos param na rua a propósito de nossos livros, ansiosos por se aprofundarem em nossa concepção geral da literatura e da existência; e, por fim, para o tipo de crítico que nos explica como e para que devemos escrever.

Seja como for, quem o ler pode ter certeza de que não está diante de ideias ou doutrinas gratuitas ou engenhosas, mas diante de meditações de um escritor que encontrou arduamente sua vocação, mediante ásperas dificuldades e perigosas tentações, tendo de escolher seu caminho entre outros que se lhe ofereciam em uma encruzilhada, como em certos relatos

infantis, sabendo que um, e somente um, conduzia à princesa encantada. Lerá, enfim, as meditações de um escritor latino-americano e, portanto, as dúvidas e afirmações de um ser duplamente atormentado. Pois se em todos os lugares do mundo é duro sofrer o destino do artista, aqui ele é duplamente duro, pois se sofre ao mesmo tempo o destino angustiante de ser latino-americano (2003, p. 12).

A pergunta – por que os escritores escrevem? – não só aparece na obra ensaística de Sábato, como também compõe sua obra de ficção. Em *Abaddón el exterminador*, o autor Sábato é também personagem de seu próprio romance. A relatividade do objeto começa já nessa mesma sobreposição de autor e personagem, de criador e criatura, de sujeito e objeto do saber narrativo. Há nessa obra um longo trecho sobre o que para ele é o ato de escrever. Nesse romance, o terceiro na ordem de publicação, o autor Sábato, aquele que assina fisicamente o livro, cria um narrador que, em sua narrativa, por sua vez, cria uma personagem que se chama Sábato, portanto homônimo do autor.

Essa aparente confusão subverte a relação criador-criatura, sujeito-objeto, que é fundamental no discurso científico. É como se na ciência o cientista criasse um objeto científico capaz de fazer do cientista seu objeto de conhecimento. Essa subversão poderia ser uma simples desestruturação do processo de investigação, se não fosse uma ampliação desse mesmo processo. Através do saber narrativo ficcional podem-se romper os limites do objeto de conhecimento científico, quebrando-lhe os contornos, a sua parcialidade dentro da realidade submetida ao conhecimento, para que lhe seja dada a dimensão do inexplicável, como a eternidade, o amor, o heroísmo, o absoluto. “Escribir al menos para eternizar algo: un amor, un acto de heroísmo como o de Marcelo, un éxtasis. Acceder a lo absoluto”²¹ (SÁBATO, 1990, p. 13). Estas são palavras do narrador sobre a personagem Sábato. O texto continua:

O quizá (pensó con su característica duda, con aquel exceso de honradez que lo hacía vacilante y en definitiva ineficaz), quizá necesario para gente como él, incapaz de esos actos absolutos de la pasión y el heroísmo. Porque ni aquel chico que un día se prendió fuego en una plaza de Praga, ni Ernesto Guevara, ni Marcelo Carranza habían necesitado escribir. Por un momento pensó que acaso era el recurso de los impotentes. No tendrían razón los jóvenes que ahora repudiaban la literatura? No lo sabía, todo era muy complejo, porque si no habría que repudiar, como decía Sábato, la música y casi toda la poesía, ya que tampoco ayudaban a la revolución que esos jóvenes ansiaban. Además, ningún personaje verdadero era un simulacro levantado con palabras: estaban contruidos con sangre, con ilusiones y esperanzas y ansiedades verdaderas, y de una oscura manera parecían servir

²¹ “Escrever pelo menos para eternizar algo: um amor, um ato de heroísmo como o de Marcelo, um êxtase. Subir ao absoluto”.

para que todos, en medio de esta vida confusa, pudiésemos encontrar un sentido a la existencia, o por lo menos su remota vislumbre²² (1990, p. 13).

O narrador fala de uma personagem – Sábato – cheia de dúvidas (“con su característica duda”). Sábato, nesse texto, deixa de ser somente autor, um elemento integrante de qualquer texto escrito, para tornar-se um “ele”, uma “não pessoa”, um elemento histórico buscado pela ficção de um narrador, com toda a imprecisão própria dos seres que participam simultaneamente da história e da ficção. Esse Sábato da ficção, da mesma forma que o Sábato histórico, é um escritor. E esse escritor põe em dúvida o seu papel. Ele tem dúvida sobre que discurso lê melhor o mundo: o discurso silenciosamente heroico de figuras como a de Guevara, idolatrada pela história, ou o discurso literário de um homem com excesso de honradez que se torna vacilante e ineficaz e que leva os jovens a repudiar a literatura.

Dando crédito à história que aqui se sobrepõe à ficção, Sábato (o autor histórico que se confunde com o da ficção) não sabe responder. No entanto ele tem uma certeza: ainda que artes como música e literatura em nada ajudem a revolução, não há como repudiá-las.

Sábato, personagem, parece encontrar-se diante de uma situação desafiadora como a de Édipo diante da esfinge. Para ele é uma questão existencial encontrar a resposta à pergunta sobre o que diz a verdade: o discurso histórico revolucionário ou o discurso ficcional da arte. As questões humanas vão além das proposições científicas em contextos em que dentre algumas proposições só uma é verdadeira, devendo ser falsas as outras. Não há contradição entre o heroísmo e o amor revolucionários e as manifestações ficcionais, uma vez que as personagens não são simulacros. Não são falsas as personagens revolucionárias de que fala a história, como não são falsas as personagens da ficção (“ademas, ningún personaje verdadero era un simulacro levantado con palabras”). Um e outras, em meio a essa vida confusa, concorrem para o encontro de um sentido para a existência, ou pelo menos para o vislumbre desse sentido.

Essa falta de clareza não permite a identificação dos contornos da verdade, da atividade humana que melhor a revele, e não deixa de ser uma espécie de cegueira, senão de

²² “Ou quem sabe (pensou com sua característica mania de duvidar, com aquele excesso de honra que o fazia vacilante e definitivamente ineficaz), quem sabe necessário para gente como ele, incapaz desses atos absolutos da paixão e do heroísmo. Por que nem aquele menino que um dia se colocou fogo em uma praça de Praga, nem Ernesto Guevara, nem Marcelo Carranza tinham precisado escrever. Por um momento pensou que esse era o recurso dos impotentes. Não tinham razão os jovens que repudiavam a literatura? Não tinha certeza, tudo era muito complexo, porque se não havia o que repudiar, como dizia Sábato, a música e quase toda a poesia também não ajudavam a revolução que esses jovens ansiavam. Além disso, nenhum personagem verdadeiro era um simulacro levantado com palavras: estavam construídos com sangue, com ilusões e esperanças e ansiedades verdadeiras, e de uma obscura maneira pareciam servir para que todos, em meio a esta vida confusa, pudessemos encontrar um sentido para a existência, ou pelo menos seu remoto vislumbre.”

uma cegueira completa, pelo menos do vislumbre de uma cegueira. Uma cegueira que é a representação do impessoal, uma manifestação da solidão existencial do sujeito real ou fictício.

Ampliando a rede de metáforas em torno do saber que se constrói a partir da narrativa, e percebendo o ato de escrever como um amplo processo em que entram questionamentos humanos, Sábato continua em *Abaddón* a pensar por que o escritor sente necessidade de escrever, considerando que a escrita tem a ver com momentos que se eternizam e considerando que o escritor ao escrever percebe sua impotência diante da imensidão. Ante um universo tão vasto, ideia presente em seus ensaios, fruto de seus conhecimentos como físico, o escritor reflete a respeito de catástrofes e tragédias, amores e desencontros, esperanças e mortes, que lhe informam o incomensurável. Dessas questões surge a grande pergunta para ele: sobre o que deve o escritor escrever? Quais dos infinitos conhecimentos são essenciais? Sábato está buscando, mais uma vez, construir um saber sobre o fazer narrativo, tentando resolver problemas essenciais a respeito do ato de escrever.

É a narrativa ficcional que engendra o saber humano sobre as coisas humanas e, que, sem a intenção de resolver conflitos essenciais à condição dos homens, acaba por dar a eles uma resposta mesmo que provisória e insuficiente. Colocando lado a lado o heroísmo revolucionário, que leva jovens a dar seu sangue pela construção de um sentido para a existência, e ações banais do cotidiano, o mesmo Sábato, personagem de *Abaddón*, desce das grandiosidades dos atos das “revoluções” celebradas pela história para fatos corriqueiros que provavelmente jamais fariam parte de um tratado histórico, como o canto de um pássaro, a observação de um homem que passa ou a recepção de uma carta por alguém. Não é a grandeza reconhecida dos fatos em si que faz sua importância. Esses pequenos eventos podem ter uma importância maior do que uma epidemia de cólera na Índia. Pode acontecer que cataclismos em partes remotas da terra não tenham importância alguma. O valor independe da grandiosidade dos fatos. Que valor? O valor humano, o valor que dá sentido à existência. O valor de um texto narrativo, independente de seu conteúdo. O valor que costuma vir dentro do individual, mas que representa o universal, que mistura a singularidade com a multiplicidade e que põe no interior da impessoalidade algo de pessoal. Como é o caso exposto no trecho:

Alguna vez le había dicho a Martín que podía haber cataclismos en tierras remotas y sin embargo nada significar para alguien: para ese chico, para Alejandra, para él mismo. Y de pronto, el simple canto de un pájaro, la mirada de un hombre que pasa, la llegada de una carta son hechos que existen de verdad, que para ese ser tienen una importancia que no tiene el cólera en la India. No, no era indiferencia ante el mundo, no era egoísmo, al

menos de su parte: era algo más sutil. Qué extraña condición la del ser humano para que un hecho tan espantoso fuera verdad. Ahora mismo, se decía, niños inocentes mueren quemados en Vietnam por bombas de napalm: no era una infame ligereza escribir sobre algunos pocos seres de un rincón del mundo? Descorazonado, volvía a observar las gaviotas en el cielo. Pero no, se rectificaba. Cualquier historia de las esperanzas y desdichas de un solo hombre, de un simple muchacho desconocido, podía abarcar a la humanidad entera, y podía servir para encontrarle un sentido a la existencia²³ (SÁBATO, 1990, p. 14).

O romance é, para Sábato, o ambiente onde se misturam personagens e histórias de toda ordem, um lugar em que essas personagens ganham importância à medida que suas vidas são narradas. O romance, para ele, é ainda uma busca do absoluto, essa loucura de adolescentes e de homens que não querem e não podem deixar de ser seres que, no meio do barro e do esterco, lançam gritos desesperados ou morrem disparando bombas em algum lugar do universo. O romance é um espaço de divulgar histórias de meninos como Marcelo, Nacho e Martín e sobre artistas como Castel que em escondidos redutos de seu espírito sentem agitarem-se outras criaturas (em parte vislumbradas fora de si mesmas, em parte agitadas no mais profundo de seu coração) que anseiam pela eternidade e pela completude do ser. O escritor, frente a esse imenso universo de personagens, fica dominado por sua própria ansiedade pela compreensão da vida em seu todo, bem como por seus demônios que o perseguem pressionando-o. As personagens têm força e aparecem nos livros, traídas pelas torpezas e covardias de seus narradores.

y avergonzado él mismo, el propio Sábato, por sobrevivir a esos seres capaces de morir o matar por odio o amor o por su empeño de desentrañar la clave de la existencia. Y avergonzado no sólo por sobrevivir-los sino por hacerlo con ruindad, con tibias compensaciones. Con el asco y la tristeza del éxito²⁴ (1990, p. 16).

²³ “Em algum momento ele havia dito a Martín que podia haver cataclismos em terras remotas e sem dúvida nada significar para alguém: para esse menino, para Alejandra, para ele mesmo. E, pelo contrário, o simples canto de um pássaro, a visão de um homem que passa, a chegada de uma carta são fatos que existem de verdade, que para esse ser tem uma importância maior do que tem o cólera na Índia. Não, não era indiferença ante o mundo, não era egoísmo, pelo menos de sua parte: era algo mais sutil. Que estranha condição a do ser humano para que um fato tão espantoso fosse verdade. Agora mesmo, se dizia, crianças inocentes morrem queimadas no Vietnam por bombas de napalm: não era uma infâmia escrever sobre alguns poucos seres de um canto do mundo? Desencorajado, voltava a observar as gaivotas no céu. Porém, não se corrigia. Qualquer história das esperanças e desesperanças de um só homem, de um simples rapaz desconhecido, podia abranger a humanidade inteira, e podia servir para que se encontrasse um sentido para a existência.”

²⁴ “e envergonhado ele mesmo, o próprio Sábato, por sobreviver a esses seres capazes de morrer ou de matar por ódio ou por amor ou por seu empenho de encontrar a chave da existência. E envergonhado não só por sobreviver a eles, com ruindade, pelas escassas compensações. Com o asco e a tristeza do êxito”.

Os narradores, que na narrativa de Ernesto Sábato, com exceção de *El túnel*, livro em que aparece um único narrador, multiplicam-se em vozes enunciativas diferentes. São seres angustiados, mesmo quando produzem relatos aparentemente coerentes e lineares. Castel, narrador de *El túnel*, narra sua própria história, seu crime, de forma intensa, apaixonada e com uma visão especialmente marcada pelo seu egocentrismo e autocentramento. Em *Sobre héroes y tumbas* há mais de um narrador, sendo Bruno uma espécie de narrador principal. Em “Informe sobre ciegos”, Fernando Vidal Olmos funciona como narrador único de uma narrativa complexa e caótica. Em *Abaddón el exterminador*, Bruno retorna como narrador e outras vozes narrativas também estão presentes. O próprio autor, Ernesto Sábato, é uma personagem que em alguns momentos assume a palavra. Todos esses narradores têm como objetivo contar suas histórias e discorrer sobre os saberes que a literatura produz, como força capaz de criar ficções e de transformar a realidade no duplo da ficção, ou pelo menos de produzir formulações do que seja o real. Esses narradores inscrevem-se como a força do imaginário que impulsiona a narrativa, assim como instalam a presença inevitável do outro, que torna estranho o convívio, seja familiar seja social. Como resultado desse processo, constata-se o papel ambivalente do escritor que se vale de uma relação próxima e distante com a realidade. No mesmo diapasão da literatura se encontra o leitor, que, ao se pensar interprete da palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida.

As narrativas de Sábato partem de visões e cegueiras, especialmente, no momento em que tratam de analisar o processo da criação. Luz e trevas, para ele, envolvem o ato de escrever e o ato de teorizar sobre a escrita. Luz e trevas são para ele a preocupação constante que o leva a formular hipóteses sobre a relação das artes e da ciência com o mundo da luz e o das trevas. O ato de escrever, que envolve tantos significados, e que leva a um mergulho profundo em águas desconhecidas, pressupõe, então, uma atitude que pode ser de visão e outra que pode ser de cegueira, na medida em que escrever é uma eterna procura. O fruto do que se escreve é um conjunto de sentidos em nebulosidades, que misturam conhecimento e desconhecimento, luz e trevas, visões e cegueiras. Também o ato de ler não difere muito do ato de escrever, gerando uma visão ora límpida, ora ofuscada. Contudo, quando se fala de ficção, cumpre lembrar que há narrativas mais e menos enigmáticas e complexas. Há ficções que tornam a tarefa do crítico um fazer mais difícil. Há ficções, como “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato, que são uma provocação, que não permitem que o leitor se sinta confortável em sua leitura.

3.3 – A cegueira na narrativa de Sábato

Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta libertarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo. Para bien y para mal, son las únicas que puedo escribir. Más, todavía, son las incomprensibles historias que me vi forzado a escribir desde que era un adolescente. Por ventura fui parco en su publicación, y recién en 1948 me decidí a publicar una de ellas: *El túnel*. En los trece años que transcurrieron luego, seguí explorando ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida. Una y otra vez traté de expresar el resultado de mis búsquedas, hasta que desalentado por los pobres resultados terminaba por destruir los manuscritos.²⁵

Ernesto Sábato

Na experiência contemporânea, a cegueira produzida a partir do excesso de visibilidade, encontrou um campo de estudos natural que esperou por muito tempo na sombra, e que aparecia antes sob diversos disfarces e que só hoje nossas pesquisas permitem decifrar. A cegueira teve um sentido mais restrito, tendo ficado muitas vezes esquecida. A partir de discursos de cegos como Borges e Bava, além de outros, é que vem encontrando suas formas de expressão e provocando saberes que deem conta de compreendê-la, ou pelo menos de investigá-la.

O que caracteriza a cegueira na narrativa “Informe sobre ciegos”, não é ter encontrado a linguagem de sua razão ou de sua natureza, mas ter sido, na e pela narrativa, desnaturalizada, lançada em um espaço vazio onde ela só encontra a forma tênue do limite, e onde ela não tem prolongamento a não ser que seja lida como transgressão. A cegueira vista como um mal, um cancro, uma doença social, chega ao ápice de sua expressão, nascendo na fronteira entre a consciência do narrador com sua inconsciência. Ponto de toque entre a sanidade e a insanidade mental, já que o narrador nos transmite a ideia de estar perdido, de estar louco, vivendo um período de alucinação, tendo um surto psicótico. A cegueira do “Informe” traça a linha do viável em ficção sobre a linha do interdito no plano científico. O embate entre o mundo da ciência e o mundo da arte, tão presente nas reflexões de Sábato, tem

²⁵ “Existe cierto tipo de ficción mediante las cuales el autor intenta libertar-se de una obsesión que no es clara ni para él mismo. Para el bien o para el mal, son las únicas que puedo escribir. Mas, ainda, são as incompreensíveis histórias que me vi forçado a escrever desde que era um adolescente. Por ventura fui parco em sua publicação e recentemente em 1948 me decidí a publicar una delas: *El túnel*. Nos treze anos seguintes, continúe explorando esse escuro labirinto que conduz ao secreto central de nossa vida. Uma e outra vez tratei de expresar o resultado de minhas buscas até que desalentado pelos pobres resultados terminava por destruir os manuscritos.”

sua marca registrada na narrativa de Fernando Olmos. É, portanto, através da cegueira como um híbrido de ficcional e científico, desvestido de sua capa de ciência, que o narrador se comunica com o mundo ordenado dos cegos, tendo pelo sonho e devaneio chegado aos segredos da seita, criada por estes mesmos cegos, que o narrador investiga. A cegueira é antes fissura que acomete Fernando, isolando-o do mundo em seu ato marcado pelo limite entre o são e o doentio, entre a razão e a desrazão, entre o plausível e o ilógico, entre a luz e as trevas, revestindo a linguagem de uma força de contradição.

A transgressão tem seu campo de ação marcado pela visão dos cegos como representantes do mal, formadores de um grupo que põe em risco a saúde social e que representa tudo de ruim que existe, e que, portanto, deve ser exterminado. Fernando dirige à comunidade dos cegos o ódio que eles lhe inspiram. Todos os seus rancores recaem sobre os indivíduos que são cegos e convergem para eles como se eles fossem uma “vítima expiatória”. Segundo René Girard, em *A violência e o sagrado*:

Qualquer comunidade às voltas com a violência, ou oprimida por uma desgraça qualquer, irá se lançar de bom grado, em uma caça cega ao “bode expiatório”. Os homens querem se convencer de que todos os seus males provêm de um único responsável, do qual será fácil livrar-se (2008, p. 105).

Invertendo a lógica da afirmativa de Girard, uma vez que Fernando é um indivíduo solitário, não uma comunidade, que vive às voltas com a violência, ele se lança em uma caça “cega” ao “bode expiatório” que não é um indivíduo para quem são lançados todos os ódios, mas que é uma comunidade de indivíduos, ou seja, todos aqueles que são cegos. Há em Fernando um capital de ódio e de desconfiança acumulados e ele se serve desse capital, fazendo-o frutificar no relato ilógico que ele narra. Ele vive em preparação para descobrir os mistérios dos cegos e de suas ações violentas, como ele as caracteriza. Ele interpreta as movimentações dos cegos como uma confirmação de suas tendências agressivas e controladoras. Fernando consegue se convencer que os cegos são os responsáveis por toda violência e vê neles a “mácula” que os contamina. Para ele todos os cegos, sem distinção, representam o mal e o espalham, multiplicando-o. Ele acredita que para se livrar dos males sociais é preciso destruir o segredo dos cegos, desmontando sua organização.

No decorrer de toda a crise que acomete Fernando, ele demonstra que o saber sobre a violência aumenta incessantemente. Entretanto, longe de trazer a paz, este saber – que é sempre projetado sobre o outro, percebido como uma ameaça que provém do outro – alimenta e exacerba o conflito. A este saber maléfico e contagioso, a esta aparente lucidez que

é própria da violência, sucede-se a mais completa ignorância. A violência apaga, ao mesmo tempo em que traz à luz, de uma só vez, as lembranças do passado. A crise sacrificial de Fernando, representada por sua passagem pelo universo dos cegos, aparece através da narrativa de um ritual de sacrifício em que a vítima é o próprio narrador, capturado pelos cegos. Ao investigar o mundo das trevas, por sua própria incapacidade, Fernando se transforma no pivô de uma metamorfose, e ele passa a ser a “vítima expiatória”. Assim, ele desencadeia sobre si mesmo os mais maléficos aspectos da violência no momento de sua travessia pelos “segredos dos cegos”. Ele entra em um jogo no qual ele consegue se acreditar presente e ausente ao mesmo tempo, um jogo de violência, cuja regra principal, efetivamente lhe escapa.

Como vítima expiatória, primeiramente os cegos, e na sequência o próprio Fernando, “simbolizam” a passagem da violência recíproca e destruidora à unanimidade fundadora. O reconhecimento do mecanismo da “vítima expiatória” permite compreender o objetivo visado pelos sacrificadores. Eles querem reproduzir tão perfeitamente quanto possível o modelo de uma crise anterior, que teve um desfecho feliz graças ao mecanismo da “vítima expiatória”. Todos os perigos reais e imaginários que ameaçam Fernando são identificados com o pior que poderia recair sobre si: ser a vítima sacrificial por ter “penetrado” no “mundo dos cegos”. O rito é a passagem do narrador pelo submundo, pelo subterrâneo, pelo caminho que leva ao domínio das trevas sobre a luz. A trajetória ritual acentua a intolerância e a violência recíproca. Os cegos são considerados por Fernando como uma mácula que contamina todas as coisas a seu redor, e cuja morte purifica a comunidade, pois a faz retornar à tranquilidade. O pensamento é o mesmo da parte dos cegos em relação a Fernando. É por isso que após a entrada no local onde reinam os cegos e depois de lá sair, tendo enfrentado todo o caminho de conhecimento desse local e de seus mistérios, só resta a Fernando a morte. Não uma morte qualquer, mas uma morte ritual, para a qual ele segue, consciente de que ela vai acontecer. A morte de Fernando acontece na casa de sua infância e é sua filha quem dispara contra ele, colocando fogo na casa, logo em seguida, morrendo ela também. Após sua morte, Fernando é visto como uma personagem lamentável, desprezível e mesmo culpada. Ele é submetido a todo tipo de zombarias, insultos e, é claro, de violências; de outro lado, é rodeado de uma veneração quase religiosa, baseada em seu poder de sedução, desempenhando o papel principal em uma espécie de culto. Esta dualidade, de acordo com Girard, “reflete a metamorfose da qual a vítima ritual, após a violência originária, deveria ser o instrumento” (2008, p. 124). Fernando atrai toda a violência maléfica para transformá-la, através de sua morte, em violência benéfica, em uma reflexão frutífera a respeito da vida.

Estamos diante de uma ou de várias transgressões em uma época em que quase não se reconhece mais sentido positivo no sagrado. Essa transgressão, que é uma profanação dos sentidos, é vazia e fechada em si mesma. A partir da cegueira e da linguagem pela qual ela é representada no “Informe” podemos chegar à cegueira contemporânea, aquela do excesso de imagens que se oferecem ao olhar. A transgressão estaria no gesto relativo ao limite, na tênue espessura da linha que se manifesta entre a cegueira do “Informe” e a cegueira contemporânea, que é também transgressão, uma vez que não poupa quase ninguém, ou na verdade, não deixa ninguém livre dela.

Talvez a experiência da transgressão, como reconhece Foucault em seu “Prefácio à transgressão”, “no movimento que a leva em direção à noite total, revele essa relação da finitude com o ser, esse momento do limite que o pensamento antropológico, após Kant, não designava a não ser de longe e do exterior, na linguagem dialética” (2006, p. 44).

A cegueira com seus conceitos recentes, relativos ao esgotamento, a cegueira que é e não é, ao mesmo tempo, bem como o relato de Fernando em seu “Informe” nos fazem pensar nas categorias análogas ao gasto, ao excesso, ao limite, à transgressão: a forma estranha e irreduzível desses acontecimentos sem retorno que consumam e consomem pela falta de visão. A cegueira talvez defina o espaço de uma experiência em que o sujeito que está cego, em vez de se exprimir, se expõe, vai ao encontro de sua própria finitude e sob cada palavra se vê remetido à sua própria morte.

“Informe sobre cegos” é a revelação da subjetividade de Fernando, personagem-narrador, envolto num clima de procura incessante pela objetividade. Lutam dois mundos no “Informe”: o da razão e o da alucinação. O centro destes dois mundos converge para dentro da personagem-narrador. Ele, que rejeita os cegos exatamente por lhes faltar a possibilidade de serem pessoas comuns, é vítima de uma subjetividade malograda, portadora de características que o tornam um excluído social tal como os perseguidos por ele. Seguindo as pegadas dos cegos, o narrador vê-se obrigado a enfrentar seus fantasmas e sua própria escuridão.

“Informe sobre cegos” apresenta os cegos como homens cruéis. Como aqueles que, ao se perceberem cegos ou sendo cegos desde o nascimento, são incapazes de obter qualquer tipo de conhecimento que os torne melhores do que os outros ou melhores do que eles mesmos, se eles vissem. O conhecimento dos cegos é um modo de eles dominarem o mundo:

Y ya nunca pude apartar de mi mente el fin de Édipo, pinchándose los ojos con un alfiler después de oír aquellas palabras de Tirésias y de asistir al ahorcamiento de su madre. Como tampoco ya pude apartar de mi espíritu la convicción, cada vez más fuerte y fundada, de que los ciegos manejaban el mundo: mediante las pesadillas y las alucinaciones, las pestes y las brujas, los adivinos y los pájaros, las serpientes y, en general, todos los monstruos de las tinieblas y de las cavernas. Así fui advirtiendo detrás de las apariencias el mundo abominable. Y así fui preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad²⁶ (SÁBATO, 2003, p. 431).

Os cegos de Sábado são homens inferiores. Não possuem a visão e tentam vencer essa inferioridade usando todo tipo de maldade e associando-se a um mundo infernal. Aristóteles postula que “a vista é o que nos faz adquirir mais conhecimentos, nos faz descobrir mais diferenças” (1985, p. 23). Portanto, ela é a porta do saber que elimina o impreciso, as sombras, as coisas ocultas, os sentidos, em nome de uma compreensão científica, material, concreta, objetiva. As personagens cegas do “Informe” não possuem a capacidade do conhecimento no sentido positivo, por isso elas vivem no mundo do impreciso, das sombras, das coisas ocultas, da maldade, da violência, do desrespeito. Segundo a visão do narrador, essas personagens são as representações de tudo que é abominável. Elas não possuem o poder do olhar, do olhar vigilante, apegado ao desejo de regular o mundo e dar-lhe uma ordem. Elas possuem o poder da cegueira que deseja regular o mundo de um outro ponto de vista, de uma outra perspectiva, da mirada do mal. Visão e cegueira aparecem no “Informe”. O mundo da ordem só pode vir da visão, segundo o pensamento do narrador. Contudo, esse mesmo mundo só existe para quem nunca esteve disposto a ver.

O olhar deseja sempre mais do que consegue captar, como na experiência do senhor Palomar (do livro *Palomar*, citado no capítulo um da tese), da ficção de Ítalo Calvino, em que a personagem sempre quer ver além do que vê, num jogo frustrado de olhar sem parar, de parar de olhar para ver melhor, de olhar sem desviar a vista, de olhar até engolir o objeto e torná-lo parte do sujeito, de olhar até desprender-se de todo do objeto, enfim, de olhar até à exaustão.

²⁶ “Eu nunca pude afastar de minha mente o fim de Édipo, furando os olhos com um alfinete depois de ouvir aquelas palavras de Tirésias e de assistir ao enforcamento de sua mãe. Como também não pude afastar de meu espírito a convicção, cada vez mais forte e fundada, de que os cegos manejavam o mundo: mediante os pesadelos e as alucinações, as pestes e as bruxas, os adivinhos e os pássaros, as serpentes e, em geral, todos os monstros das trevas e das cavernas. Assim fui preparando meus sentidos, aumentando-lhes pela paixão e pela ansiedade, pela espera e pelo temor, para ver finalmente as grandes forças das trevas como os místicos alcançam ver o deus da luz e da bondade.”

Há, contudo, sempre o refúgio no invisível. Ele é muitas vezes a solução para o que não se pode ver e a chave para aquilo que não podemos explicar vendo.

Em “Informe sobre cegos”, como já dissemos, o personagem-narrador é Fernando Olmos. Exibindo um relato em primeira pessoa, permite ao leitor, não só chegar a um profundo conhecimento dele mesmo, narrador e protagonista e descobrir seu comportamento exterior e seu modo de pensar, como também penetrar em sua consciência e, mais importante ainda, em sua inconsciência. Fernando é um homem envolvido com a noite, as trevas, o incesto e o crime, com a melancolia e o suicídio, com os ratos, os morcegos, as baratas, as cavernas, o sonho e a morte, vítima que é da loucura de uma família da qual é o representante mais exemplar. Fernando escreve o relatório a respeito dos cegos porque acredita que os cegos formam uma seita do mal, e ele quer desvendar os mistérios desse universo tenebroso. A escrita do relatório é também um caminho para a morte, um rito para o fim dos dias do narrador. “Asombrosa lucidez la que tengo en estos momentos que preceden a mi muerte”²⁷ (SÁBATO, 2003, p. 405). O relato é acompanhado da expectativa do fim, e é como um testamento tecido para aliviar a consciência, para cumprir uma tarefa que se julga imprescindível. “Estos papeles servirán de testimonio. ¿Vanidad *post mortem*? Tal vez: la vanidad es tan fantástica, tan poco ‘realista’ que hasta nos induce a preocuparnos de lo que pensarán de nosotros una vez muertos y enterrados”²⁸ (2003, p. 406). Fernando escreve porque tem consciência de que vai morrer. E procura “escrever para não morrer”, como dizia Blanchot. Ou nas palavras de Foucault, “las decisiones más mortales, inevitablemente, permanecen suspendidas durante el tiempo de un relato”²⁹ (1999, p. 181).

Fernando, ao escrever o relatório, julga estar realizando um trabalho de pesquisa, e coloca-se no lugar de um cientista que busca, por meio de investigação minuciosa, acrescentar um certo tipo de saber à humanidade:

Este Informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado. Como tal, se limita a los HECHOS como me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de su absoluta objetividad: quiero hablar de mi experiencia como un explorador puede hablar de su expedición al Amazonas o al África Central. Y aunque, como es natural, la pasión y el rencor muchas veces pueden confundirme, al

²⁷ “Assombrosa lucidez a que tenho nestes momentos que antecipam a minha morte.”

²⁸ “Estes papéis servirão de testemunho. Vaidade pós morte? Talvez: a vaidade é tão fantástica, tão pouco ‘realista’ que até nos induz a nos preocuparmos do que pensarão de nós uma vez mortos e enterrados.”

²⁹ “As decisões mais mortais, inevitavelmente, permanecem suspensas durante o tempo de um relato.”

menos mi voluntad es de permanecer preciso y de no dejarme arrastrar por esa clase de sentimientos³⁰ (2003, p. 310).

Desde a infância, Fernando tinha prevenção contra os cegos e, à medida que se foi tornando adulto, a prevenção deixou de ser pesadelo e alucinação, para tornar-se uma perturbação que incomodava durante o dia. Enquanto narrador, Fernando vê os cegos como usurpadores, como uma espécie de chantagistas morais, que abundam nos subterrâneos, em uma condição que os torna parentes dos animais de sangue frio e pele escorregadia, que habitam covas, cavernas, sótãos, casas velhas, encanamentos, poços, gretas profundas, minas abandonadas com silenciosas infiltrações de água. Os cegos mais poderosos habitam enormes covas subterrâneas, às vezes a centenas de metros de profundidade, como ele pode deduzir pelas informações equívocas e reticentes de espeleólogos e caçadores de tesouros. Por todo esse modo de conceber os cegos, Fernando reconhece que sua tarefa de violar esses segredos corre riscos, uma vez que os cegos são maus e perigosos, e por isso sente que enfrenta ameaças de todos os lados, também por imaginar que os cegos têm um conhecimento de tudo o que acontece porque dominam o mundo e formam uma seita que tem representantes por todos os lados. Muitos anos tiveram que transcorrer para que ele pudesse vencer as forças do mal que eram representadas pelos cegos. E assim, gradativamente, com uma força grande e paradoxal como a que nos pesadelos nos impulsionam a marchar até o horror, foi penetrando nas regiões proibidas onde começa a reinar a obscuridade metafísica. Aqui e ali ele vislumbrava, no começo, e de modo indistinto, fantasmas como seres fugitivos e equívocos. Logo depois, com maior e aterradora precisão, passou a ver todo um mundo de seres, para ele abomináveis.

“Informe sobre cegos” é a narrativa que procura alcançar o pavoroso privilégio de des-“vendar” os mistérios do escuro, os segredos dos cegos. Depois de anos de busca e de ameaças, Fernando pode entrar no recinto onde se agita uma multidão de seres, dos quais, para ele, os cegos comuns são apenas sua manifestação menos impressionante.

Ao cumprir sua odisseia, a busca do subterrâneo mundo dos cegos, Fernando conclui que, ao final, nada pode saber sobre a duração exata de sua jornada. No momento em que desperta de seu sonho, ou do desmaio que sucedeu a sua passagem pelo desconhecido, ele

³⁰ “Este Relatório está destinado, depois de minha morte, que se aproxima, a um instituto que tenha interesse em prosseguir com as investigações sobre este mundo que até hoje permanece inexplorado. Como tal, se limita aos FATOS como me aconteceram. O mérito que tem, de acordo com o que julgo, é o da absoluta objetividade: quero falar de minha experiência como um explorador pode falar de sua expedição ao Amazonas ou à África Central. E ainda que, como é natural, a paixão e o rancor muitas vezes podem confundir-me, pelo menos minha vontade é a de permanecer preciso e não me deixar arrastar por nenhuma classe de sentimentos.”

sente que abismos infranqueáveis o separam para sempre daquele universo noturno. Abismos de espaço e de tempo. Cego, também ele, e surdo, como um homem que emerge das profundezas do mar, foi surgindo, refazendo novamente a realidade de todos os dias, o cotidiano. Quando sua consciência diurna foi recobrando as forças e seus olhos puderam delinear os contornos do mundo que o rodeavam, advertindo a si mesmo que se encontrava em seu quarto da Villa Devoto, em seu único e conhecido espaço de Villa Devoto, pensou, com pavor, que acaso um novo e mais incompreensível pesadelo começava para ele. E concluiu que esse pesadelo só terminaria com sua morte, porque recordava a abundância de sangue e fogo que lhe foi dado contemplar naqueles momentos de furiosa magia a que se tinha exposto. Nesse momento sentiu, como algo singular, que ninguém o estava perseguindo. Não entendeu, na ocasião, como podia estar livre, encontrando-se em sua própria residência sem ninguém para vigiá-lo. A seita perseguida, que o havia capturado de repente, parecia estar a uma distância incomensurável. Atravessando etapas de cegueira pessoal, relativa a dados pertencentes aos acontecimentos de sua vida, o narrador pergunta-se como chegou novamente até sua casa, uma vez que estava em apuros no encalço da seita perigosa que ele perseguia. Sente ter passado por um período de amnésia referente a este intervalo episódico. Não entende como foi libertado pelos cegos que o mantiveram preso em um quarto rodeado por um labirinto. Percebe que não tem a chave do mistério, mas sabe tudo que sucedeu a ele, ponto por ponto, inclusive a tenebrosa jornada final. E conhece também seu futuro, sabe que seu tempo é limitado, e que sua morte o espera. E, coisa singular, para ele mesmo incompreensível, sabe que essa morte o espera por sua própria vontade, porque ninguém irá buscá-lo e ele mesmo é quem irá até o lugar onde cumprirá seu vaticínio.

Fernando é um indivíduo que vê, que possui o sentido da visão. Incomodado com os cegos, impõe-se uma tarefa estranha e louca, que é a de trazer à luz os segredos da escuridão. Fernando é um postulante da crença de que a cegueira está diretamente ligada ao escuro, ao demoníaco, ao ruim, ao mal. Não há, para ele, nenhuma possibilidade de o cego ser uma pessoa comum, nem mesmo com o desenvolvimento de outros sentidos mais apurados, exatamente por ser cego. Para o narrador do “Informe”, a cegueira vincula-se às trevas. Ao perseguir os cegos, ele desconhece que também é vítima de um certo tipo de cegueira. Tendo sua mente tomada pelos absurdos da incompreensão humana, ele é mais cego do que os cegos por ele perseguidos. A violência de suas palavras e de suas ações mostra que ele desconhece o ser humano, desconhece-se a si mesmo, e está carente de visão sobre o ser. Há aí um elogio da visão, escondido por detrás de uma crítica à cegueira. O narrador percebe-se contumaz contra a cegueira que ataca os olhos, a cegueira física, e não vê o quanto se pode ser cego de um

outro tipo de cegueira que é a cegueira que surge do desconhecimento do outro. Fernando e Édipo encontram-se em circuitos diferentes e em momentos de reflexão distintos. Para o mundo de Édipo (o de Sófocles) a cegueira é positiva ao permitir que o sujeito tenha um conhecimento pleno de si mesmo e, a partir desse conhecimento, adquira todos os outros conhecimentos humanos que se seguem ao autoconhecimento. Para o mundo de Fernando, a cegueira é a representação do mal, é a incapacidade mesma de ver e de obter qualquer tipo de conhecimento, é a prova de que houve uma exaustão da subjetividade e uma constatação de que o sujeito não possui mais nada a declarar. Para Fernando, os desdobramentos de sua visão cobram-lhe maiores tragédias que se seguem ao relato ilógico sobre os cegos. Trágicos são os destinos de Édipo e de Fernando. Só que o trágico está condicionado ao tempo em que estas narrativas foram escritas. Ao descobrir que havia se casado com sua própria mãe e que tinha matado seu pai, Édipo se vê enredado pelas tramas do destino e vê o cumprimento do oráculo. Fernando sabe que vai morrer assassinado pela própria filha com quem vivia uma relação incestuosa. Segue seu destino como se confiasse em oráculos, que agora já não podem mais ser consultados. Cumpre a sina, dá um passo rumo à história, mergulha no desconhecido, torna-se algoz e vítima. Morre e mata, por levar Alejandra, sua filha, ao suicídio. É o assassino, o vilão-narrador.

Fernando vive uma crise desencadeada pelo conceito materialista da vida, acreditando que o homem é um animal como qualquer outro, desprovido de características de superioridade (como provam as teorias do evolucionismo de Darwin, que o narrador utiliza três vezes dentro do romance). É um descontente metafísico, que não busca consolo, que enfrenta plenamente o problema que se coloca. Ele é um representante dos insatisfeitos que se rebela contra a falta de sentido da vida. Sua rebeldia é um protesto contra as condições adversas da vida, contra o mal que é inerente à sociedade e à própria natureza humana. Por isso, tece denúncias contra Deus, e chega mesmo a formular uma série de teorias sobre a contradição entre a existência de Deus e sua ineficácia. Se Deus existe deve ser um canalha, deve estar dormindo, deve ser um louco. Tão débil quanto o homem, luta contra a matéria como um artista. Com sua obra, busca o reconhecimento, porém, geralmente, ao contrário do artista bem sucedido, é um desastre e não consegue ser reconhecido. Em suas teorizações sobre Deus, finalmente, permite o triunfo do mal no mundo, e chega à conclusão de que Deus, antes da história, foi derrotado pelas trevas – pelos cegos. Fernando também se rebela contra os sentimentos convencionais e contra os tabus respeitados na vida em sociedade. Ainda, como ato de rebeldia, rompe com as formas habituais de vida. Para ele, não pode existir nem

família, nem amigo, nem mulher amada. Sua solidão absoluta é o preço de sua liberdade. Seu isolamento em relação aos demais homens é extremo e voluntário:

nadie en su sano juicio podría sostener que el objetivo de estos papeles sea el de despertar simpatía hacia mi persona. He aquí, por ejemplo, uno de los hechos desagradables que como muestra de mi sinceridad voy a confesar: no tengo ni nunca he tenido amigos. He sentido pasiones, naturalmente; pero jamás he sentido afecto por nadie, ni creo que nadie lo haya sentido por mí³¹ (SÁBATO, 2003, p. 310).

A condição de solitário explica, em grande parte, as ações violentas e sádicas de Fernando. A crueldade é um regime que ele se impõe desde a infância, quando praticava atos como o de torturar pássaros, furando-lhes os olhos, de exterminar formigueiros com jorros de água de uma mangueira, ações que, para ele, eram experimentos nos quais já procurava comprovar suas hipóteses a respeito do mal.

A violência percorre todo o “Informe”, tanto na parte que se refere à descrição da descida ao mundo dos cegos, como nas três partes relatadas por Fernando: a de Juan Pablo Castel (paráfrase de *O túnel*), a da modelo cega e a dos mortos no elevador. Sábato desenvolve no “Informe” toda uma estética da violência e da repulsão, por meio de um vocabulário de agressividade e repugnância, e de muitas imagens de animais. Para Foucault, a loucura quase só mantém um parentesco moral com os atos proibidos. Os atos a que se expõe o narrador do “relatório” são proibidos, tanto no âmbito sexual (o incesto) como no plano social (a profunda rejeição pelo diferente, pelo cego como o outro, como o sujo e impuro). Foucault defende a ideia de que a loucura está incluída no universo das proibições da linguagem, e o louco expõe a linguagem excluída, podendo fazê-lo de três modos: pronunciando palavras sem significação (os insensatos, os imbecis, os dementes); pronunciando palavras sacralizadas (os violentos, os furiosos); ou propagando significações proibidas (os libertinos, os teimosos). Fernando Olmos pode ser incluído nos três grupos no caso de os acontecimentos expressos no romance serem lidos como relatos de um louco. O narrador é um insensato, um imbecil e um demente, na medida em que não consegue obter uma lógica para as palavras que pronuncia; na medida em que persegue os cegos e formula planos mirabolantes, concluindo uma teoria que não se sustenta no plano da lógica do pensamento e da linguagem. É um ser violento e furioso, quando se bate contra o mal, como

³¹ “Ninguém em plena posse do juízo poderia sustentar que o objetivo destes papéis seja o de despertar simpatia pela minha pessoa. Eis aqui, por exemplo, um dos fatos desagradáveis que como mostra de minha sinceridade vou confessar: não tenho nem nunca tive amigos. Tenho sentido paixões, naturalmente; porém jamais tenho sentido afeto por alguém, nem creio que alguém tenha sentido afeto por mim.”

se o mal fosse os outros. Essa posição o leva a querer exterminar esses outros, bani-los da Terra em nome de um Deus que, para ele, ou não existe, ou se existe é um canalha. É um ser libertino e teimoso, nos momentos em que pratica atos sexuais com uma mulher cega diante do marido dela. Essa libertinagem e teimosia mostram um homem de extrema crueldade, que pune assim um marido cego e indefeso.

A busca de Fernando surge do desejo de reconstruir o homem, dividido por uma civilização fragmentada, a partir da absoluta liberdade do inconsciente. Por isso, em vários trechos do romance, Fernando aceita a casualidade, e se expõe a uma aventura irracional. Sua maldade é determinada pelo impulso que há nele de merecer seu próprio destino, e de seguir, na vida, a rota por ele traçada. Sua vida se define como uma larga peregrinação até o inevitável: “La astúcia, el deseo de vivir, la desesperación, me han hecho imaginar mil fugas, mil formas de escapar a la fatalidad. Pero ¿cómo nadie puede escapar a su propia fatalidad?”³² (SÁBATO, 2003, p. 442). A interrogação final implica que o destino e a vontade são as duas faces de uma mesma moeda. Como Fernando não pode escapar da fatalidade, ele tenta antecipá-la pela vontade. Por achar que é impossível aceitar a vida como ela é, ele criou sua vida como resposta a esta impossibilidade, e transformou sua existência em uma prova reservada só para si mesmo.

O “Informe sobre ciegos” é um relato provocante que apresenta mais perguntas do que respostas. As incompreensões que marcam o “Informe” podem ser sentidas nas palavras que abrem *Sobre héroes y tumbas*:

Existe cierto tipo de ficciones mediante las cuales el autor intenta libertarse de una obsesión que no resulta clara ni para él mismo. Para bien y para mal, son las únicas que puedo escribir. Más, todavía, son las incomprensibles historias que me vi forzado a escribir desde que era un adolescente³³ (2003, p. 7).

Ainda sobre o “Informe”, Sábato revela que é uma das suas ficções que mais dores de cabeça lhe têm produzido.

Me había obsesionado, durante años, escribir algo sobre los ciegos, pero no era una idea sino una rarísima presión que me venía desde muy adentro, inaprensible para mí mismo, a partir de cierta sensación de manos frías que imaginaba en los que han perdido el sentido de la vista o que nunca lo han

³² “A astúcia, o desejo de viver, o desespero, me fizeram imaginar mil fugas, mil formas de escapar à fatalidade. Porém, como alguém pode escapar à sua própria fatalidade?”

³³ “Existe certo tipo de ficções mediante as quais o autor intenta libertar-se de uma obsessão que não está clara nem para ele mesmo. Para bem ou para mal, são as únicas que posso escrever. Mas, todavia, são as incompreensíveis histórias que me vi forçado a escrever desde que era um adolescente.”

tenido, y que parecía vincular-los con esos seres que habitualmente viven en agujeros, sótanos o cavernas. Idea loca, que además me disgustaba y abochornaba, ya que Arturo Sánchez Riva, amigo entrañable, ya muerto, a quien dediqué *Heterodoxia*, había quedado ciego por su diabetes. ¿Cómo alguien podría suponer que yo escribiera una obra afrentosa sobre los ciegos? Y, sin embargo, es evidente que ese delirio trata de algo vinculado con la ceguera³⁴ (1994, p. 11).

O discurso literário responde por transformações experimentadas ao longo do tempo, e que fazem com que ele seja tributário de diferentes estéticas, definidas historicamente e suscetíveis de revisões. O próprio ato criativo é pensado e analisado nos livros de Sábato. Novamente, é em *Abaddón* que Sábato faz uma espécie de análise da ação de ter publicado “Informe sobre ciegos”. Em um trecho cujo título é “Algunas confidencias hechas a Bruno”, pode-se ler:

Publique la novela contra mi voluntad. Los hechos (no los hechos editoriales sino otros, más ambíguos) me confirmaron después aquel instintivo recelo. Durante años debí sufrir el maleficio. Años de tortura. Qué fuerzas obraron sobre mi, no se lo puedo explicar con exactitud; pero sin duda provenientes de ese territorio que gobiernan los Ciegos, y que durante estos diez años convirtieron mi existencia en un infierno, al que tuve que entregarme atado de pies y manos, cada día, al despertar, como en una pesadilla al revés, sentida y aguantada con la lucidez del que está plenamente despierto y con la desesperación del que sabe que nada puede hacer para evitarlo³⁵ (1990, p. 19).

“Informe sobre ciegos” passa a ser um romance que compõe outro romance, e *Abaddón*, como já visto antes, por sua vez, é um romance que tematiza o romance. Não o romance de modo geral, mas o romance de Sábato de modo específico. O autor tem a preocupação de analisar seu fazer, em páginas de ensaio ou nas próprias páginas de ficção.

En mayo de 1961 vino hasta mi casa Jacobo Muchnik a arrancarme (el verbo no es excesivo) el compromiso de los originales. Yo me aferraba a aquellas

³⁴ “Tinha me obcecado, durante anos, a escrever algo sobre os cegos, porém não era uma ideia senão uma raríssima pressão que me vinha muito de dentro, incompreensível para mim mesmo, a partir de certa sensação de mãos frias que imaginava em quem tem perdido o sentido da visão ou que nunca o tenha tido, e que parecia vinculá-los com esses seres que habitualmente vivem em buracos, sótãos ou cavernas. Ideia louca, que além disso me desagradava e aborrecia, até mesmo porque Arturo Sánchez Riva, amigo verdadeiro, já morto, a quem dediquei *Heterodoxia*, tinha ficado cego por causa de sua diabete. Como alguém podia supor que eu escrevesse uma obra desrespeitosa sobre os cegos? E, com certeza, é evidente que esse delírio trata de algo vinculado com a cegueira.”

³⁵ “Publiquei a novela contra minha vontade. Os fatos (não os fatos editoriais senão outros, mais ambíguos) me confirmaram depois aquele instintivo receio. Durante anos, sofri este malefício. Anos de tortura. Que forças trabalharam sobre mim, não se pode explicar com exatidão, porém, sem dúvida foram provenientes desse território governado pelos Cegos, e que durante esses dez anos converteram minha existência em um inferno, ao que tive que me entregar amarrado de pés e mãos, cada dia, ao despertar, como em um pesadelo ao contrário, sentido e aguantado com a lucidez de quem está plenamente desperto e com o desespero de quem sabe que nada pode fazer para evitá-lo.”

páginas, en buena parte escritas con temor, como si un instinto me estuviera advirtiéndome los peligros a que me exponía con su publicación. Más aún, y eso usted lo sabe, infinidad de veces consideré que debería destruir el Informe sobre Ciegos, como en otras ocasiones quemé fragmentos y hasta libros enteros que lo prefiguraban. Por qué? Nunca lo he sabido. Siempre creí, y eso es lo que públicamente aduje, em cierta propensión autodestructiva, la misma que me ha llevado a quemar la mayor parte de todo lo que escribí a lo largo de mi vida. Le estoy hablando de ficciones. Sólo publiqué dos novelas, de las cuales únicamente *El túnel* lo fue con toda decisión, ya sea porque en aquel tiempo aún mantenía bastante candor, o porque el instinto de conservación no era todavía suficientemente intenso, o, en fin, porque en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohibido: apenas si un enigmático personaje (enigmático para mí, quiero decir) lo anunciaba de modo casi imperceptible, como alguien que en un café dice palabras acaso fundamentales, pero que se pierden en el ruido o entre otras al parecer más importantes³⁶ (1990, p. 20).

As primeiras páginas de *Abaddón* trazem várias referências relativas à biografia de Sábato. Esse autocentramento é a forma como Sábato resolve investigar sua própria escrita e a escrita num espectro mais amplo. É sua forma de visão e é sua cegueira. Cegueira que tanto o impulsiona para a escrita.

A cegueira a que se refere Sábato é tanto a que o leva a escrever o texto quanto a que nos leva, terminada a leitura, a uma busca árdua pela compreensão dos significados expressos. Como na ficção de Sábato, a cegueira nos captura nos momentos em que confundimos tramas romanescas, enredos de sonhos, fatos da vida. A cegueira é uma forma de encontro com nossos precários recursos teóricos e com falhos procedimentos de leitura. A cegueira é um tipo de opção diante da morte, seja a nossa, seja a de Fernando:

La muerte de Fernando (me dijo Bruno) me ha hecho repensar no solo su vida sino la mía, lo que revela de qué manera y en qué medida mi propia

³⁶ “Em maio de 1961 veio até minha casa Jacobo Muchnik a arrancar-me (o verbo não é excessivo) o compromisso dos originais. Eu me agarrava àquelas páginas, em boa parte escritas com temor, como se um instinto me estivesse advertindo dos perigos a que me expunha com a publicação. Mais ainda, e isso vocês o sabem, uma infinidad de vezes considerei que deveria destruir o Informe sobre Ciegos, como em outras ocasiões queimei fragmentos e até livros inteiros que o antecederam. Por quê? Nunca soube. Sempre acreditei, e isso é o que publicamente se confirma, em certa propensão autodestructiva, a mesma que me tem levado a queimar a maior parte de tudo que escrevi ao longo de minha vida. Estou lhe falando de ficções. Só publiquei duas novelas, das quais unicamente *El túnel* foi com toda decisão, ainda que seja porque naquele tempo ainda mantinha bastante candura, ou porque o instinto de destruição não era ainda suficientemente intenso, ou, enfim, porque esse livro não penetrava a fundo no continente proibido: apenas se um enigmático personagem (enigmático para mim, quero dizer) o anunciava de modo quase imperceptível, como alguém que em um café dissesse palavras fundamentais, porém que se perdessem no ruído ou entre outras que parecessem mais importantes.”

existencia, como la de Georgina, como la de muchos hombres y mujeres, fue convulsionada por la existencia de Fernando³⁷ (2003, p. 456).

Sábato mergulha nos mistérios do homem. Como ele mesmo diz: “la preocupación fundamental de mi obra soy yo mismo, es decir el hombre. Decía Kierkegaard que ‘en la medida en que ahondamos en nuestro propio corazón ahondamos en el corazón de los demás’”.³⁸ E Isabel Allende completa: “Pero, para ahondar en el corazón de Sábato tal vez el único camino sea tratar de desenredar su Informe sobre ciegos”.³⁹ O “Informe” traz à luz um mundo de contrastes e contradições do qual não se pode sair sem passar por um período de cegueira. Cegueira necessária a todo “ser” que se pergunta sobre a existência. Cegueira que é um intervalo entre um período e outro da vida. Cegueira que é um passo para a luz e um porto seguro. Cegueira que é correção de visão, elaboração de percepção. Cegueira que é uma história que se conta, que é reflexão sobre o “meio” do caminho da vida – como Barthes em *A preparação do romance I*, recordando Dante e seu “Nel mezzo del camin di nostra vita”. Cegueira que gera um saber ou vários saberes, num processo de diluição de conceitos que ligam conhecimento e visão. Cegueira que é, para Evgen Bavcar, “a sina de todos nós”. Cegueira que é um estágio pelo qual passam todo leitor e todo crítico.

3.4 – Um relatório sobre cegos

Me seria muy difícil relatar como se han transformado mis convicciones, más aún no siendo ello, probablemente, muy interesante.⁴⁰

Dostoievski

¡La historia de la transformación de las convicciones!
¿Existe, acaso, en todo el dominio de la literatura, historia alguna de interese más palpitante?⁴¹

Chestov

³⁷ “A morte de Fernando (me disse Bruno) me tem feito repensar não só sua vida senão a minha, o que revela de que maneira e em que medida minha própria existência, como a de Georgina, como a de muitos homens e mulheres, foi convulsionada pela existência de Fernando.”

³⁸ “A preocupação fundamental de minha obra sou eu mesmo, ou melhor dizendo, o homem. Dizia Kierkegaard que na medida em que nos aprofundamos em nosso próprio coração nos aprofundamos no coração dos demais”.

³⁹ “Porém para aprofundar no coração de Sábato talvez o único caminho seja tratar de desvendar seu Informe sobre ciegos.”

⁴⁰ “Para mim seria muito difícil relatar como minhas convicções se têm transformado, mais ainda não sendo elas, provavelmente, muito interessantes.”

⁴¹ “A história das transformações das convicções! Existe, por acaso, em todo o domínio da literatura, alguma história de interesse mais palpitante?”

A definição clássica de relatório parte da noção de que ele é uma “narração ou descrição verbal ou escrita, ordenada e mais ou menos minuciosa, daquilo que se viu, ouviu ou observou”. Dentre outros significados, o relatório é a “exposição e relação dos principais fatos colhidos por comissão ou pessoa encarregada de estudar determinado assunto” (FERREIRA, 1986, p. 1479).

O “Relatório sobre cegos” de Ernesto Sábato tem a pretensão de alcançar o conceito transcrito acima. O narrador tem a intenção de construir uma descrição ordenada e minuciosa daquilo que viu, ouviu e observou, buscando a objetividade no relato dos fatos. Contudo o que ele faz é a redação de um texto complexo e caótico, extremamente parcial e subjetivo. No romance Fernando tenta expor e relatar os principais fatos colhidos por ele, narrador que se encarrega de estudar os cegos, segundo ele, de forma científica. De uma obra de ciência costuma-se esperar resultados, hipóteses de trabalho que tenham como fundamento um distanciamento do sujeito em relação à tarefa que exerce. A palavra *relatório* significa, sobretudo, resultado de uma pesquisa, a mais objetiva possível, dentro de limites bem definidos de seu objeto. Se a ciência, ao definir suas fronteiras, abre ao olhar “a investigação da verdade”, ela deve reconhecer que continua exposta ao fascínio do vasto universo da objetividade, que possui limites. Do fazer científico, embora a consciência de sua fragilidade, espera-se alguma conclusão aceita como verdadeira, dentro dos limites e do objetivo proposto a priori. De um romance, porém, admite-se até mesmo que ele não conte a história que se propôs. O “Informe sobre cegos” é um romance que pretende ser um relatório científico, mas que consegue apenas ser um romance, com as características subjetivas que marcam o romance do século XX, ou seja, um romance sem linearidade narrativa, com pontos vagos, repleto de entrelinhas significativas e que permite múltiplas leituras.

No capítulo três de *Sobre heróis e tumbas*, o leitor depara-se com o título: “Informe sobre cegos”. O pacto de leitura estabelecido, desde o início, leva-o a supor que estará diante de um embuste; que o relatório é obra de ficção. As marcas ficcionais registram-se desde a epígrafe em que deuses do mundo das trevas são convocados:

Ó, deuses da noite!
Ó, deuses das trevas, do incesto e do crime,
da melancolia e do suicídio!
Ó, deuses dos ratos e das cavernas,
dos morcegos, das baratas!
Ó, violentos, inescrutáveis deuses
do sono e da morte! (SÁBATO, 2002, p. 326)

A epígrafe por si só já desmontaria a trama proposta no termo relatório e seria suficiente para desconstruir a hipótese científica, reforçando a dicção ficcional. Contudo, ela é só o início de uma série de fatores que mostrarão ao leitor que ele está diante de um romance.

O narrador do relatório tentará em vários momentos da narrativa dar a ela um caráter pseudocientífico, enquanto o que ele conseguirá de fato é produzir um relato alucinante e ilógico.

A ideia de ciência, veiculada no “Relatório sobre cegos”, expõe de entrada seu objeto: os cegos. A iluminação centrada no escuro, previsto na epígrafe, tem caráter profano, e para ele se dirige sua intenção mais profunda, incluindo em seu objeto (os cegos) o conteúdo mesmo de sua análise. O que o narrador não revela é que sua avaliação do mundo dos cegos, da seita a que ele se refere, é, em si mesma, também cega. Com isso é que concluímos que a busca do narrador consiste em transformar o próprio objeto, a cegueira, no sujeito de sua investigação.

Ao iniciar o relatório, Fernando tenta investigar como se deu o início de tudo que ele produzirá. E declara que tudo terminará com sua morte, como se lê na pergunta: “Quando começou isto que vai terminar agora com meu assassinato?” (2002, p. 327). A cisão entre ciência e ficção torna-se clara, e testemunha a impossibilidade de o narrador chegar a bom termo em suas intenções expressas.

O narrador que se dispõe a falar, em forma de relatório, sobre os cegos, expõe-se ao leitor, torna-se o objeto de sua própria investigação. No momento em que ele se apresenta, ele o faz como se estivesse abrindo um diário de páginas íntimas. Ao dizer lembrar-se perfeitamente do começo de sua investigação sistemática, ele a define como “a outra, a inconsciente, talvez a mais profunda”. E questiona: “como saber?” Pergunta que o mostra, novamente, confuso, sem conhecimento claro dos objetivos que o movem.

Foi num dia de verão do ano de 1947, ao passar defronte da praça Mayo, pela rua San Martín, na calçada da Prefeitura. Eu vinha distraído, quando de repente ouvi um sininho, um sininho como se fosse de alguém que quisesse me acordar de um sono milenar. Eu caminhava, enquanto ouvia o sininho tentando penetrar nas camadas mais profundas de minha consciência: ouvia-o, mas não o escutava. Até que de repente o som tênue mas penetrante e obsessivo pareceu tocar em uma zona sensível de meu eu, num desses locais em que a pele do eu é finíssima e de sensibilidade anormal: e acordei sobressaltado, como diante de um perigo repentino e traiçoeiro, como se na escuridão eu tivesse tocado com as mãos a pele gelada de um réptil (2002, p. 327-328).

A ficção expande-se com toda a força no momento em que a cisão com a ciência alcança o seu ponto extremo. O rompimento tem em sua raiz uma relação direta do medo com o sono, este considerado pelo narrador como sendo milenar. O mergulho no sono leva ao pesadelo, encaminhando o narrador para sua relação com seus fantasmas, com seu impossível, com sua dor sem corpo, com sua carcaça da noite. Instalado o patológico, ele põe em destaque a relação do homem com a loucura, retirando toda possibilidade de um discurso científico, que seria a constituição de um saber alicerçado numa tradição equilibrada.

O narrador, contudo, em vários momentos da narrativa, utiliza termos que remetem ao discurso científico: investigação, fatos, instituto de pesquisa, objetividade, experiência de explorador, exatidão, observação, análise, busca de resultados. Ao mesmo tempo, encaminha o leitor para o conhecimento de seu mundo repleto de sonhos, devaneios, medos, fugas, desequilíbrios.

As formas imaginárias do sonho levam a significações implícitas do inconsciente: na penumbra da vida do sono, elas lhes dão uma quase-presença. O sonho trai o sentido tanto quanto o realiza; se ele o oferece, é de forma sutil. O sonho, nas palavras de Foucault, é a realização do desejo, mas, se justamente ele é sonho, e não desejo realizado, é porque ele realiza também todos os “contradesejos” que se opõem ao próprio desejo.

E é possível que essa ideia, cada dia mais obsessiva, estivesse se formando no meu subconsciente até se manifestar, enfim, como eu disse, na forma de campo magnético invisível mas poderoso, determinando nos seres sob sua influência o que mais desejava nesse momento de minha vida: o acidente da cegueira (2002, p. 356).

O sonho é misto funcional; se a significação se reveste de imagens, é por um excesso, como uma multiplicação de sentidos que se superpõem e se contradizem. A plástica imaginária do sonho não é, para o sentido que nele emerge, senão a forma de sua contradição. A imagem se esgota na multiplicidade do sentido. A cegueira se expande em sentidos e abre-se em um sem-número de hipóteses de leitura. A distância entre a significação e a imagem não é jamais preenchida pela interpretação analítica. A paranoia de Fernando não encontra justificativa e nem é resolvida pela análise.

Desenvolveu-se um longo processo até que consegui vislumbrar os primeiros resultados, pois, como é fácil imaginar, essa região intermédia que separa os dois mundos está repleta de equívocos, tateios, ambiguidades: dada a natureza secreta e atroz do universo dos cegos, é natural que ninguém possa ter acesso a eles sem uma série de transformações sutis (2002, p. 358).

Ao fazer referência a dois mundos, Fernando está tratando do mundo dos que enxergam em contraposição ao dos cegos. Esse sentido, que manifesta o laço entre um mundo e outro, faz conhecer a imaginação dos homens envolvidos em suas crenças. A constatação de Fernando é uma exposição de suas formas de ver o mundo, envolvidas em uma crise de interpretação em que ele confunde ciência e elucubração, discurso científico e discurso ficcional. É uma outra experiência. A parcela de uma verdade que não foi descoberta. Uma visão pessimista do estatuto da ciência e uma crítica feroz a tudo quanto lhe diga respeito.

Em um texto de 1970, Foucault afirma:

até o século XIX, a literatura era fortemente institucionalizada para poder sustentar a moral da sociedade ou para divertir as pessoas. Ora, nos dias de hoje, a fala da literatura libertou-se de tudo isso e se tornou totalmente anárquica. Quer dizer que há uma curiosa afinidade entre a literatura e a loucura. A linguagem literária não está obrigada às regras da linguagem cotidiana. Por exemplo, ela não está submetida à severa regra de dizer constantemente a verdade, não mais do que aquele que narra está sujeito à obrigação de permanecer sempre sincero no que pensa e ressentido. Em suma, à diferença das palavras da política ou das ciências, as palavras da literatura ocupam uma posição marginal em relação à linguagem cotidiana (2002, p. 263).

Essa posição marginal, aludida por Foucault, é justamente a posição que nos interessa aqui. O “Relatório” é um discurso anárquico, liberto de toda forma de institucionalização. Ele diz de uma curiosa afinidade entre a literatura e a loucura e mesmo entre a ciência e a loucura. Ao se desobrigar das regras da linguagem cotidiana, o “Relatório” inclusive não nos causa o asco que teríamos se acreditássemos que as palavras de Fernando significassem, exatamente, o que enquanto palavras, elas deveriam querer significar. A verdade que as palavras aqui podem querer dizer está no sentido oposto ao que elas querem dizer fora do domínio literário.

4 – Breve comparação entre o *Ensaio* e o “Informe”

No capítulo 2 da tese, apresentamos nossa leitura do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, partindo da primeira cena, a do homem que fica cego em pleno trânsito, num movimentado e aparentemente normal dia da semana. No capítulo 3, trabalhamos o “Informe sobre cegos” de Ernesto Sábato, partindo de uma análise do narrador como “personagem central” e foco determinante para a análise do texto. A tese dialoga o tempo todo com esses dois livros e parte da constatação de que nessas narrativas predomina o tema da cegueira como um mal, como uma doença que vitima toda uma coletividade.

Neste capítulo faremos uma breve comparação entre o *Ensaio* e o “Informe”. Abordaremos duas semelhanças e não enfocaremos as diferenças de estilo, de sintaxe, de tratamento do tema, de concepção da cegueira e nem mesmo listaremos as diferenças de concepção da narrativa como um todo, que cada um dos livros contém. Partiremos de alguns pontos que já nos ajudaram a tecer a tese até aqui e vamos procurar estabelecer uma interlocução entre os dois livros.

Antes de tudo a comparação entre os narradores: no *Ensaio* temos um narrador em terceira pessoa, que não participa dos acontecimentos narrados, enquanto no “Informe” a narrativa é feita em primeira pessoa, sendo o narrador personagem atuante no relato. Se os pontos de vista são diferentes, há como semelhança entre os narradores suas vozes autoritárias, preconceituosas e pobres no sentido da pobreza de experiência, que é o sentido benjaminiano do termo. Os narradores contam a história, buscando dar explicações definitivas, não admitindo que elas tenham diversas interpretações. A distância entre os grupos humanos, especialmente entre os cegos e os que enxergam, é um abismo porque uns não conseguem entender os outros. O cego não é o depositário privilegiado de uma experiência que possa ser transmitida aos que enxergam para que eles possam ver melhor. Não há entre videntes e cegos, nas duas narrativas, nenhuma possibilidade de diálogo. Não há intercâmbio. Nessas narrativas, os cegos não passam de cegos cujos discursos são inúteis.

Em “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin afirma que

as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos (1994, p. 114-115).

O silêncio das personagens do *Ensaio*, no que respeita à experiência da cegueira, é uma marca da narrativa. E o narrador, no momento em que elas voltam a enxergar, momento que poderia ser a chave para elas interpretarem positivamente o vivido, encerra a narrativa com o seguinte diálogo entre o médico e sua mulher: “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2004, p. 310).

A cegueira, como um elemento presente na vida das personagens durante a epidemia, é uma marca constante em suas vidas e não as modifica de forma íntima. Ao contrário, as torna brutas e, ainda no sentido das elaborações de Benjamin, bárbaras. Essa barbárie é marcada pela pobreza da experiência. As personagens são impelidas a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem avaliarem o passado, sem potencializarem o presente nem vislumbrarem o futuro. As personagens vivem na barbárie, e são bárbaras por não viverem sua interioridade, e por terem uma visão muito rasa dos acontecimentos que elas protagonizam.

A pobreza da experiência é marca do “Informe” bem como do *Ensaio*. Fernando, um bárbaro pleno e convicto, depois de “desvendar os mistérios dos cegos”, não tem nada a declarar a não ser que se encontra mais confuso do que antes. Fernando não aspira a novas experiências e entra no mundo de suas investigações cheio de certezas prévias, o que impede seu crescimento e seu amadurecimento humano. Ele vive em um universo no qual ele ostenta claramente sua pobreza externa e interna. Ele “devorou” tudo que pôde e ficou saciado e exausto, presa de suas convicções. Tudo isso porque ele não concentrou seus pensamentos num plano passível de execução. Seu plano era absolutamente grandioso, mas completamente ilógico. Esse plano grandioso é a porta para um cansaço físico e mental, que perturba o narrador e o conduz ao pesadelo e, posteriormente, à morte. Sua morte é o selo de silêncio que a pobreza da experiência tem como ponto certo. Fernando, fatigado com as complicações infinitas da vida diária, tem como objetivo descobrir os segredos dos cegos e, no momento em que ele escreve o relatório como ato conclusivo, nada tem a dizer. Seu discurso é pautado pela incoerência, por constantes incongruências, e nos sugere que o que estamos lendo é um texto de um louco. Avaliando o conjunto, concluímos que Fernando é pobre e não tem experiências a partilhar.

Os narradores do *Ensaio* e do “Informe” não são homens que sabem dar conselhos, mas que se colocam no lugar dos que sabem. As experiências que eles narram são incomunicáveis. Segundo Benjamin, “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer

uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (1994, p. 200). Para ele, o caminho do aconselhamento passa pelo saber narrar a história. O conselho tecido na substância viva da existência, para Benjamin, é a sabedoria. A sabedoria está excluída das narrativas do *Ensaio* e do “Informe”. Isso, porém, não é uma característica só das narrativas com as quais estamos trabalhando e nem é negativo dentro da teoria que temos citado, porque “na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e, ao mesmo tempo, dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Essa evolução instalada com o advento e a permanência do romance como gênero tem origem junto com o surgimento da categoria do indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem os sabe dar. Esse indivíduo isolado é personagem central do *Ensaio* e do “Informe”. O isolamento que caracteriza esse indivíduo também o torna vítima da cegueira, que, se não é propriamente física, é a cegueira que o incapacita de exercer relações com outros indivíduos com os quais convive.

A solidão, como marca dessa pobreza de experiência, está presente no *Ensaio*. As personagens, mesmo quando compõem o grupo das sete personagens centrais, demonstram a dificuldade que têm de se relacionar de forma abrangente com os outros. Mesmo a partilha e a preocupação que elas demonstram no período da permanência no manicômio e depois na peregrinação pela cidade não deixam de revelar que elas não conseguem deixar de ser solitárias. No *Ensaio*, a mulher do médico, que se comporta de forma humanitária, cuidando dos que ela elege para compor o seu grupo, demonstra que o controle que ela mantém da situação é alimentado pelo seu desejo de ajudar, mas também pelo seu desejo de atuar como líder, comandante, responsável, e pelo desejo de, com seus olhos, organizar, de sua forma, as coisas num mundo em que a cegueira provocou todo um desconcerto. A mulher do médico é tomada por seu desejo de poder.

A solidão marcante no *Ensaio* é mais determinante ainda no “Informe”. Fernando, bem como as outras personagens, é o representante perfeito do indivíduo isolado, do solitário convicto. Ele mesmo se autotransforma como um solitário típico e é justamente a solidão total que o conduz à insanidade e à incapacidade de perceber e acolher os outros. A solidão é ponto chave das narrativas citadas e dá o tom dos textos. Esses romances colocam em cena personagens desorientadas, e toda a ação se constitui como uma busca que deságua em seu sucesso ou em seu fracasso. Neles não encontramos um sentido explícito e reconhecido, e muito menos respostas para o significado da vida de modo geral e da vida das personagens em

especial. A questão do sentido traz a necessidade de concluir, de por um fim à história. Fim que, tanto no *Ensaio* quanto no “Informe”, fica aberto à participação do leitor. O que acontece depois de as pessoas voltarem a ver no *Ensaio*? Como é a morte de Fernando? São perguntas que ficam parcialmente sem resposta. Os narradores dessas narrativas, inseridos numa tradição de textos com finais abertos, nos passam a impressão de que assim será com esses textos. A vantagem, que qualifica os textos, mesmo dentro de um processo de desqualificação do relato, é relativa e temporária. Quem continua a ler Saramago vê o texto se fechar quando no *Ensaio sobre a lucidez* as sete personagens voltam e temos notícias do que se passou com elas e como elas se tornaram, no caso do primeiro cego em relação à mulher do médico, adversárias. A mulher do médico, personagem central e “heroína” do *Ensaio sobre a cegueira*, é acusada pelo primeiro cego de ser a responsável pelos votos brancos. Perseguida pelas organizações governamentais, ela é “casualmente” assassinada. Encerra-se com sua morte a “abertura” do texto. Com o “Informe” o fenômeno é parecido. O capítulo-livro termina sem o relato da morte de Fernando que se dá no capítulo 4 de *Sobre héroes y tumbas*, portanto é fora do texto que se concretiza a morte da personagem-narrador. A morte marca o fim de tudo o que o narrador pode contar. No caso dos livros estudados, ela significa que nada mais pode ser dito sobre a experiência da cegueira das personagens do *Ensaio* e que Fernando não conclui satisfatoriamente a escrita de seu relatório.

A cegueira, vista como um elemento negativo, construída por um período em que imperam as tecnologias de ponta, alucinatórias e perturbadoras por um lado e aprazíveis e fascinantes por outro, é elemento comum entre o *Ensaio* e o “Informe”. Os dois textos, como já afirmamos, tratam a cegueira como incapacitadora, a cegueira como mal. Não há, nas narrativas em questão, um ponto-de-vista cego que propicie uma melhoria das condições gerais do sujeito. A cegueira, diferentemente de outras experiências relatadas na tese, como a de Borges e Bavcar, para as narrativas em questão é lesão e reduz a humanidade. Ela é um campo denso entre aquele que não vê e a coisa não vista. Ela se constitui como invisibilidade. De forma preconceituosa e negativa, ela é tratada pelas narrativas como a responsável por cerrar o mundo das coisas e das percepções de forma definitiva para as personagens. Cegar, para os narradores do *Ensaio* e do “Informe” é não ter um ponto-de-vista. É não ver. É não usar nenhum outro sentido. É não construir nenhuma possibilidade. É estar anulado, perdido, e ser conduzido para a morte.

Calvino atribui à literatura a tarefa de retirar peso das coisas, das cidades, da linguagem. Dissolver a compacidade e a inércia do mundo, evitar que o peso da matéria e da tecnologia contemporânea nos esmague. Diferentemente da proposta de Calvino, os

narradores que estamos trabalhando acrescentam peso, petrificam a vida. Esses narradores, longe de imitarem Perseu que se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento, e longe de dirigirem seu olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, mergulham no mundo das trevas, num inferno pesado, onde não há luz, de forma que nem a visão nem os outros sentidos que independem da luz podem atuar ativamente. Os textos buscam imagens de peso centradas nas cidades de pedra destruídas, sujas, desumanizadas, e centradas no manicômio apodrecido pelos restos e dejetos, bem como localizadas na longa travessia dos esgotos. Aqui não há transcendência possível. Renúncia ao ímpeto construtivo, reiteração do labor na matéria bruta, retomada contínua do esforço para erguer o peso. Não se trata de perceber o invisível das coisas, mas de enfrentar sua bruta e impenetrável materialidade. Em vez de intuir uma furtiva presença, confrontar-se com uma enorme e irremovível massa. Esse trabalho parece fascinar os narradores mais que qualquer revelação, mais que qualquer busca de respostas.

No olho se conjugam várias funções. Se o ponto de vista tem função discriminatória, o resto da superfície da retina é feito para perceber os efeitos de luz. A vista, para o cego de Diderot (1988), é uma espécie de tato que se estende aos objetos diferentes do nosso rosto, afastados de nós. Os olhos são um órgão sobre o qual o ar produz o efeito da bengala sobre a mão. Não é difícil, para um cego, apreciar pelo tato a semelhança de um busto, ou de um desenho, com a pessoa representada. O sentimento que experimentaria, ao tocar as estátuas, seria até mais vivo do que o experimentado por nós ao vê-las. De onde conclui que um povo de cegos poderia ter estatuários. Os cegos do *Ensaio* e do “Informe” não têm essa perspectiva, são cegos sem recursos, cegos perdidos e sem nenhuma visão de mundo direta ou indireta.

Diderot parte da figura do cego que recupera a vista para evidenciar as limitações daquele que enxerga, em comparação com o poeta que vaza seus próprios olhos para conhecer mais facilmente como se efetua a visão. Aquele homem, ao voltar a ver, não distinguiu, por muito tempo, nem distâncias, nem figuras. Todos os objetos ficavam sobre seus olhos, impedindo-o de separar o que é próximo do que está afastado. Mesmo depois de convencer-se de que a pintura representava corpos sólidos, surpreendia-se ao pôr-lhe a mão e encontrar apenas um plano unido e sem saliências.

O espaço da visão em perspectiva pode ser reconstruído pelo cego capaz de dar conta de tudo o que a visão nos traz do espaço. A dimensão espacial, contudo, não esgota o campo da visão. Tanto é que o homem que recupera a vista não consegue explicar como ele

podia perceber o espaço no *status* anterior. Os olhos não explicam a cegueira, esse outro ponto-de-vista.

Considerações finais

A tese partiu, primeiramente, da premissa de que os olhos cegos evocam uma outra forma de lucidez. As cegueiras de Bavares e Borges serviram como ilustrações das possibilidades que a cegueira abre para o cego, e serviram para abordar a positividade de um mundo sem a visão. Ficou firmada e confirmada a ideia de que o olhar do cego é um paradigma da própria visão, que supera o universo da retina e se alimenta de infinitos pontos de vista. A cegueira acaba por descobrir a palpabilidade e a sonoridade das coisas, e constitui um olhar tátil (em Bavares) e um olhar auditivo (em Borges). Na essência, a arte dos dois artistas citados faz com que o sentido nasça das imagens. A natureza do sentido visual é trabalhada na ordem do implícito, do inacessível, o que traz uma utilização das imagens que têm a intenção de não revelar um sentido previamente dado. A cegueira, portanto, é um modo de ver. Tanto o cego quanto o homem que vê devem procurar um modo de ação e de organização do olhar no esforço de construir um novo paradigma, que subverte sobremaneira uma limitação física, e impõe novas diretrizes para a imagem. A tese não tratou a relação explícita entre visão e cegueira do ponto de vista anatômico ou físico, mas evidenciou a vocação complementar que os termos e as metáforas advindas deles evocam. A cegueira, dentro desse primeiro panorama, é um “modo de ver”, e a visão do cego é um antídoto contra a superexposição contemporânea. Essa superexposição só perde a sua positividade se nós não aprendemos a ver, de novo.

Num segundo momento, a tese se encaminhou para uma visão negativa da cegueira, veiculada nas narrativas lidas. Essa visão se contrapõe à anterior e se constrói a partir da constatação de que de tanto ver, e de tanto ver as mesmas imagens, já não sabemos o que vemos e qual o sentido daquilo que nos é mostrado.

Os cegos, na perspectiva do *Ensaio* e do “Informe” são os outros, nunca são o narrador ou seus pares. Sendo os outros, esses cegos são desprovidos de qualquer qualidade e são considerados seres inferiores, incompetentes, maus, a representação de uma humanidade falida.

A tese procurou responder à pergunta: “o que destina o homem à cegueira?”. Partiu da constatação reiterada de que “a cegueira é a sina de todos nós”, ao mesmo tempo em que abordou a cegueira como uma entrada em uma outra realidade de percepção, que é positiva a partir do momento em que se cria um ponto de vista da cegueira. Esse ponto de vista é a garantia de superação de uma “deficiência” visual que inaugura uma outra forma de eficiência: a da produção de imagens criadas por um mundo “opaco”, novo. A cegueira como

sina é a construção e a revelação de um saber capaz de transformá-la em ganho, revertendo a possível sensação de impotência e revertendo a experiência do fracasso.

Estamos destinados à cegueira como estamos destinados à vidência que essa cegueira nos abre. Vidente é o sujeito que enxerga no visível sinais invisíveis aos olhos profanos. Os cegos podem recorrer à lembrança, à sensibilidade, a várias descrições. Abre-se para esse tipo de cego um modo múltiplo de ver, composto dos olhares do passado e dos olhares narrados. Os olhares passam a ter voz, uma voz polifônica. Os pontos de vista são aumentados. O olho vidente torna a imagem legível e visível. A visibilidade passa a ser legibilidade. Em outras palavras, a visão envolve uma relação com o invisível, ela implica uma forma de cegueira. Como afirma Merleau-Ponty, “tal é a potência da visão: mostrar sem explicitar, dar a entender sem comentar, desvendar um sentido que permanece implícito” (1999, p. 111). Assim, para concebermos uma arqueologia da luz, temos que considerar a escuridão, elucidando o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual, mas pressupõe, igualmente, a imagem da obscuridade e das trevas. “As trevas condicionam a instauração da luz, são sua pré-imagem, lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis. A obscuridade permanece em estado latente, a saber, a luz em potência de devir e de ser” (BAVCAR, 1994, p. 462). Se, portanto, a realidade é o domínio do impreciso, das sombras e das coisas ocultas, ver, por princípio, é ver mais do que se vê. É perceber o teor de revelação que pode haver no jogo convergente entre luz e trevas.

Referências

- ACKERMAN, Diane. *Uma história natural dos sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: COHN, G. (Org.). *Theodor W. Adorno: sociologia*. Trad. Flavio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 54).
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Coimbra: Edições 70, 2008.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edipro, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 2001.
- BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I – da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II – a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio d'água, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total/Mito – ironias da arte virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BAVCAR, Evgen. *Le Voyeur absolu*. Paris: Seuil, 1992.
- BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosaic & Naify, 2003.

BAVCAR, Evgen. Tenho só uma pequena lâmpada eslovena para iluminar o mundo. [Entrevista concedida a Clóvis Ott e Juarez Fonseca]. *Jornal da Universidade – UFRGS*, 6 set. 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, I).

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARDES, Marcelo. [Entrevista com Woody Allen]. *Estado de São Paulo*, 02 maio 2002. Caderno 2.

BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra; Perfis: um ensaio autobiográfico*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1977.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difel, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. J. Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonand, 1983.

BRICMONT, Jean; SOKAL, Alan. *Imposturas intelectuais: o abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Marcovaldo ou as estações na cidade*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*. Trad. Raquel Ramalhate. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. *Sob o sol-jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- CAMPOS, Paulo Mendes. *O cego de Ipanema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.
- CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1968.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Ed. Universitária de Buenos Aires, 1997.
- CÂNDIDO, Antônio. Cândido comenta texto em que fez a descoberta de Cabral. *Folha de São Paulo*, 11 out. 1999. Caderno Ilustrada.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1972.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira – ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Ângelus Novus & Cotovia, 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- DELEUZE, Gilles. L'immanence: un vie... *Philosophie*, n. 47, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos para uso dos que veem; Adição à carta precedente*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Novaes. São Paulo: Editora 34, 1988.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ERCILIA, Maria. *A internet*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- FARIA, Álvaro Alves de. *Borges: o mesmo e o outro*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Entre filosofia y literatura*. Barcelona; Buenos Aires: Piados, 2002.
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- FURTADO, Beatriz. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GITLIN, Todd. *Mídias sem limites: como a torrente de imagens domina nossas vidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GREGORY, R. L. *Olho e cérebro: psicologia da visão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- KUMAR, Khrihan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?* São Paulo: Loyola, 1998.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MARTIN-BARBERO, J.; REY, Germán. *De los médios a las mediaciones*. Barcelona: G. Gili, 1993.

- MARTIN-BARBERO, J.; REY, Germán. *Os exercícios do ver*. São Paulo: Senac, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. In: MORRE o maior poeta brasileiro. *Folha de São Paulo*, 11 out. 1999. Caderno Especial, p. 5.
- MELO NETO, João Cabral de. Pedem-me um poema. *Terceira Margem*, revista do Centro de Estudos Brasileiros, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, n. 1, 1998
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción: siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica S/A, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NEIVA JÚNIOR, Eduardo Neiva. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O homem máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Rede imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- NOVAES, Adauto. *Evgen Bavcar – não vê com os olhos*. In: *Cadernos de Memória Cultural*. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994-1995.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- PLATÃO. *Timeu*. Porto Alegre: Instituto Piaget, 2004.
- PLATÃO. *Fedão*. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa in: “Os pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela – memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- SÁBATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. Espanha: Planeta Espanha, 1996.
- SÁBATO, Ernesto. *Antes do fim – memórias*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.
- SÁBATO, Ernesto. *Entre la letra y la sangre – conversaciones con Carlos Catania*. Argentina: Seix Barral, 1988.
- SÁBATO, Ernesto. *Heterodoxia*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- SÁBATO, Ernesto. Informe sobre ciegos. In: _____. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Booket, 2003a.
- SÁBATO, Ernesto. *La resistência*. Buenos Aires: Booket, 2004.
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.
- SÁBATO, Ernesto. *O túnel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- SÁBATO, Ernesto. *Obra completa – ensayos*. Argentina: Seix Barral, 1997.
- SÁBATO, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Booket, 2003c.
- SÁBATO, Ernesto. *Sobre heróis e tumbas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SACKS, Oliver. *A ilha dos daltônicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAMUEL, Raphael. Teatros da memória. *Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP*, São Paulo, n. 14, p. 41-81, fev. 1997.
- SANTELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a Poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Suspensos no Loop da Montanha-Russa – a corrida do século 20 para o 21*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contracapa, 1999.

STAROBINSKI. *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VIRILIO, Paul. Olho por olho ou o crash das imagens. *Margem*, n. 8, dez. 1998.

WEINTRAUB, Fábio. [Entrevista com Glauco Mattoso]. *Cult*, n. 39, out. 2000.

WENDERS, Wim. O estado das coisas. [Entrevista]. *Bravo*, n. 34, jul. 2000.

ZIZEK, Slavoj. Resistência entre quatro paredes. *Folha de São Paulo*, p. 14, 27 jul. 2003.