

Visão e verdade Vision and Truth

André Vinícius Lira Costa*

IFTO *campus* Palmas

Resumo: Este trabalho discute as noções de visão e verdade a partir do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Para tal, mantém-se numa preocupação hermenêutica, compreendendo que as partes da obra de arte constroem sentidos copertinentes ao seu todo – este, por sua vez, é incompreensível fora de suas partes. Elucidando alguns personagens e episódios, encaminhamos, portanto, a elaboração poética de toda a obra; isso não exaure, contudo, suas possibilidades de interpretação. Ao desvelar outras vistas para a cegueira e cegueiras para a vista, *Ensaio sobre a cegueira* remete-se indiretamente à obra platônica e ao seu legado à nossa cultura, ainda que não seja uma obra de filosofia, nem se preocupa com a discussão e elaboração conceitual. Argumentamos como o romance desconstrói o privilégio ocidental dado à visão, mostrando a falibilidade da verdade como princípio norteador da existência humana. Alinhando-se ao autêntico horizonte da obra de arte, que é o de operar, mostrar, manifestar sentido – e daí abrir a possibilidade para qualquer conhecimento e representação –, a obra saramagueana dialoga com questões essenciais sem fazer concessões a contextos ou conjunturas específicas, isto é, sem restringir a obra a uma região ou época; não deixa, por outro lado, de cuidar e pensar nos envios e destinos históricos do ser humano. *Ensaio* também articula um sentido ético na cegueira, pois esta surge, em um de seus sentidos, como o horizonte em que os seres humanos vislumbram seu mistério, que é comum, compartilhado.

Palavras-chave: *Ensaio sobre a cegueira*; José Saramago; Visão; Verdade; Hermenêutica.

Abstract: This paper discusses the notions of vision and truth in the novel *Blindness*, by José Saramago. To achieve this, it holds a hermeneutic concern, understanding that the parts of the work of art build meaning related to its whole – and this, in turn, is incomprehensible without its parts. Elucidating some characters and episodes, we show the poetic elaboration of the work; that does not, however, exhaust its possibilities of interpretation. By unfolding other sights to blindness and other blindnesses to sight, *Blindness* relates indirectly to the platonic work and its legacy to our culture, even though it is not a work of philosophy nor does it preoccupy with defining and establishing concepts. We argue about how the novel deconstructs the occidental privilege given to vision, exposing the fallibility of truth as a guiding principle to human existence. Siding with the authentic horizon of the work of art, which is to operate, to show, to manifest meaning – and then open the possibility of any knowledge or representation – the Saramaguean work dialogues with essential questions without yielding to specific contexts or conjunctures, that is, without constraining itself to a place or epoch; however, it does think and care about the historical ways and destinies of the human being. *Blindness* also articulates an ethical sense in blindness, because it emerges, in one of its meanings, as the horizon in which human beings glance into their mystery, which is common, shared.

Key-words: *Blindness*; José Saramago; Vision; Truth; Hermeneutics.

Submetido em 01 de março de 2016.

Aprovado em 12 de março de 2016.

* André Lira é professor de Língua Portuguesa no IFTO *campus* Palmas e doutorando em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) na UFRJ. Licenciado em Letras/Literaturas e Mestre em Ciência da Literatura (Poética) pela UFRJ. Desenvolve pesquisas de cunho hermenêutico e poético-ontológico em torno das questões da morte e da tecnologia. andreobranco@ufrj.br

Vivemos numa era de luz. Tudo na realidade pode ser conhecido, dominado, aprimorado e reproduzido. Aparentemente, depende-se cada vez menos das próprias coisas, em detrimento dos protótipos, das matrizes que lhes correspondem. Esse processo de abstratização é alimentado pela tecnologia e pela informação, o que nos possibilita criar realidades e comunidades “virtuais”. As relações interpessoais se funcionalizam e se tornam distantes, sem paixão nem sinceridade.

De repente, *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, ensaia nossa cegueira diante de tantas luzes, e ficamos perplexos. Por que o rótulo “contemporâneo” ou “moderno”, de que inferimos meia dúzia de procedimentos formais e temáticos, não basta para defini-lo? Tentaremos perceber como a experiência a que a narrativa nos conduz não se circunscreve num tempo historiograficamente já registrado e delimitado, mas convida cada leitor a perscrutar sua humanidade, isto é, sua história e sua constituição como ser humano. O espaço literário diz respeito à singularidade de cada homem e de cada tempo, como aquilo que é capaz de reuni-los todos. Nesse sentido, embora *Ensaio sobre a cegueira* seja uma obra literária da modernidade, não devém daí sua poeticidade, não é a partir da modernidade que ela obra, mas sim do próprio real e das questões que nela se realizam e encaminham.

Da mesma forma, a trajetória de Édipo nas tragédias gregas é grega, se situa numa dimensão de sentido grego, porém se projeta no essencial, pensa gregamente no sentido do humano. A história de Édipo cultiva, co-labora com o ser humano de todos os tempos e o faz sendo grega. Também o *Ensaio* cultiva, à sua maneira, aquilo que é próprio do ser humano.

A experiência do romance é profundamente catabática. A catábese, movimento para baixo, descida (normalmente aos infernos), é um tipo de experiência determinada: a de ruptura com o ordinário, de acessar algo escondido, velado. É conflituosa, desafiando o que está estabelecido para obter uma informação, uma aprendizagem. Normalmente, associamos a catábese aos grandes feitos e conquistas aos heróis. Num sentido comunitário, de fato, quando alguém contempla a todos quando se apropria de si mesmo, trata-se de uma realização extraordinária. Na mitologia e na história da literatura, é um tema recorrente: Gilgamesh desce aos infernos, Orfeu, Ulisses.

Entretanto, não é apenas um tema: na dimensão ontológica em que se situa o ser humano, seu sentido não é dado, ele precisa ser descoberto. Assim, habitando a busca

do sentido, os mortais necessariamente são jogados a colher e cultivar aquilo que é deles – há, portanto, um movimento, uma mudança, um conflito. O enredo, os passos de uma obra poética, são a instauração desse movimento. Portanto, cada mortal que descobre o ser que é se aventura, e no se aventurar essencializa-se historicamente. Para nós, seres humanos que somos, a literatura se coloca a partir de uma poética, ou seja, de uma instauração de mundo. Nesse mundo aberto, a plenitude de sentido se põe como princípio e fim, seja dos personagens ou dos leitores.

Assim, a poeticidade da obra literária nunca se conforma a um objeto de ciência, nem tampouco a uma forma, estilo, causa, origem, moral, ideia, ainda que possa ser lida com tudo isso em vista, porém estaríamos querendo plantar árvore no vento. Ela diz respeito a tudo, sem a nada se prender. Por ser originária, poética, ou seja, por arrancar ser da dominância do não-ser, a obra poética é eminentemente interpretativa. O que ela interpreta? Interpreta aquilo que diz, dizendo, e diz aquilo que interpreta, interpretando. Nesse aparente desvio, o ser humano que lê é o ser humano que é lido em obra pela obra, posto em obra pela obra. A experiência poética da obra literária faz-se como aventura catabática numa dobra, portanto: a de configurar o sentido do ser que é ela mesma, desdobrando-se naquilo que diz, e na configuração desse sentido também convidar, ou melhor, exigir que nela também o leitor se lance e configure seu sentido. Ressaltemos, pois, que tal diálogo de sentido não há como ser nem objetivo nem subjetivo. A obra não é mais objeto de interpretação do leitor do que o inverso. Ela diz, e enquanto escutamos, ressoa em nós, porém não somos nós quem a fazemos dizer nem como dizer. O que diz a obra se diz nela mesma e a partir dela mesma. Por outro lado, ela não diz de forma cerrada, para si mesma. Diz num aberto, que é o mesmo que habitamos, o da linguagem. Nesse aberto podemos, como diria Heráclito, con-cordar, *homologuein*, partilhar do mesmo, dialogar.

A interpretação habitual de *Ensaio sobre a cegueira* como uma crítica sócio-histórica da sociedade burguesa é permeada de conceitos e pressupostos não só do que sejam a sociedade e o homem, mas inclusive do que chamamos de obra-de-arte. O poético, como a força criativa que subjaz a toda obra, lida com uma totalidade tensional, sem aí terminar ou findar-se. Por isso, permanece a fenda cosmogônica em que todo leitor é jogado para ler e compreender um texto. Quando lidamos com diferentes opções teóricas, lidamos com arcabouços e compreensões de realidade que podem ser debatidas, refutadas. São luzes num céu aberto, que muito bem acolhe o brilho, mas não é confundível com ele. A escuridão as mantém em firme aliança. Nesse sentido,

podemos já reconhecer as duas questões que destacamos nessa obra saramagueana, a visão e a verdade.

Ensaio sobre a Cegueira trata desse mundo que o homem criou (e em que se criou) em que não há mais escuridão, não há mesmo nem o dia, só o Sol, brilhante e irradiante. Na máxima luz, a luz é esquecida, já somos a luz, mas sem ter o que iluminar, cintila ao absoluto e torna-se um magnífico nada, um puro vazio, em que não se cria, nem se destrói. Cegueira branca. A cegueira aqui, tal qual a de Édipo, não é uma cegueira da falta de visão; é a do excesso, da que tudo quer ver e perceber e nada deixar de lado. Por isso, a cegueira é a da brancura das luzes, não a da escuridão.

Esse prognóstico, contudo, não se consuma – e nem pode. Todo ângulo, entretanto, deixa algo desangulado, fora do escopo do ângulo, fora do escopo de visão. Esse trajeto luminoso é uma das possibilidades de realização do homem, que no percurso ocidental vem se articulando de forma mais decisiva desde a caverna platônica. Na interpretação poético-ontológica que faremos em consórcio com a obra saramagueana, todo homem, porque humano, está lançado num jogo de luz e treva, em que um só pode existir no, com e pelo outro. A mesma tensão vale, também, para as relações interpessoais (e intrapessoais!), nas quais a individualidade permite e também depende de uma comunidade. Dessa forma, veremos como o romance critica a sociedade burguesa, mas não apenas, já que se pergunta pelo ser humano em sentido essencial.

A descida aos infernos proposta pelo romance é uma descida particular, pois é a queda nas profundezas de um projeto cultural, um entendimento de realidade – queda encenada coletivamente e não apenas por um herói ou protagonista. Tal queda é tão radical que é um aprender a fazer tudo de novo. Destrói-se um mundo – mas não todo o mundo, não todo o humano, e daí a centelha para seu renascimento. No conjunto de catástrofes que vão se amontoando conforme o ser humano deixa de contar com a visão para se guiar, o cenário, quando os personagens saem do edifício em quarentena, é apocalíptico. O mundo coisal-visional, em que os seres humanos se formaram a despeito dos demais sentidos (do ser e também da percepção), não mais serve aos cegos. Pelo contrário, é agressivo, hostil, estranho; lança-os a uma desaprendizagem e aprendizagem de mundo constantes, põe-os numa dimensão que conhecemos como infantil.

A ambiguidade cegueira-visionária/cegueira-cega atravessa todo o romance, visto que é também da própria ambiguidade da luz ser treva e da verdade ser não-

verdade. A classificação da cegueira como doença pelos cientistas e autoridades do governo, seguindo-se à quarentena dos cegos em condições abjetas, expõe como quem não partilha da cegueira não consegue ver a cegueira, nem o cego. É a condição do habitual em que tratamos a cegueira, seja como condição fisiológica ou como epistemológica. Não ver, não conhecer devem ser eliminados do ver e do saber. Ora, se assim pudéssemos proceder, tornaríamos-nos cegos para a cegueira e ignorantes à ignorância e não sairíamos da jaula que queríamos evitar. Como de se esperar, também os cientistas e autoridades sucumbem diante da cegueira, embora nunca reconheçam a proporção efetiva da dimensão da cegueira. Como dissemos, luz e treva, ver e não-ver, saber e não-saber só existem no, com e pelo outro.

“Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo” (SARAMAGO, 1995, p. 12). Assim é uma das primeiras passagens do romance, quando um homem no trânsito deixa de ver e é tomado por uma cegueira branca. Esse homem não é nomeado, e também não é o narrador da história. É um homem anônimo, portanto. Ao longo do romance, o número de cegos cresce, e todos eles também perdem seus nomes.

O que significa perder o nome? Por um lado, os personagens se vêem destituídos de uma referencialidade que a cultura da visão e do visível havia ajudado a estabelecer: a identidade, a escrita. Sem a visão, era necessária uma re-visão de como a palavra poderia dizer o que era cada um. Essa maneira é a referência ao trabalho de cada um, ao corpo, à sexualidade, ao que cada um fez ou faz, ao estado matrimonial. Por outro, em tal circunstância em que os personagens se encontram cegos, o dinheiro, as posses, as qualificações perdem seu sentido, e os cegos buscam algo de mais visível, mais palpável na palavra que nomeia e diz. Também se lança outra ambiguidade aqui: se, para quem vê, um nome é algo bastante concreto, prático, pois se associa algo que se vê com os olhos a algo que é visto com a mente, o nome como conceito, tal uso da palavra revela-se abstrato, cego. Onde, quem, o que, como é aquilo que se quer nomear, porém não se pode mais ver com os olhos? Ora, é necessário um outro modo da verdade e da palavra, um mais concreto. A aflição surge no reconhecimento de que o mundo existe conforme palavra, e se não acontece palavra, o mundo não faz sentido.¹

¹ Sobre a referência de mundo e palavra, ser e linguagem, cf. o estudo introdutório de Jaa Torrano à *Teogonia* de Hesíodo, chamado “O mundo como função de Musas” (HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2003). Bem distante da experiência sígnica da palavra na modernidade, o princípio inaugural

Indica-se que esses personagens não são tão diferentes quanto os seus nomes e papéis sociais os levariam a pensar. Afinal, um anônimo é tão anônimo quanto outro anônimo. Sem a referência do nome, os personagens narrados se fazem a pergunta de o que é que é o homem e quais seus limites. Dessa forma, buscam uma unidade essencial entre eles, que o romance irá dramatizar pelas experiências compartilhadas por todos: repulsa, fome, desejo sexual, medo... Entre o horrendo e o excelso, um único *ethos* compartilhado pelos anônimos, que é o de estarem e serem desde o mesmo lugar. Como daí erigir qualquer moral, isto é, conhecimento, isto é, correção, isto é, juízo, isto é, poder? Tal é o sentido do desfecho da disputa entre os grupos de cegos. A posse de arma de fogo alça um grupo de cegos a extorquir e abusar do grupo da mulher do médico. A arma do mundo dos não-cegos mostra-se, em última instância, muito menos fatal do que uma arma do mundo dos cegos: o fogo.

Da mesma forma que a cegueira exige uma reavaliação de como nomear, a obra também exige uma de como pensar. Nesse aspecto, vemos a presença de dois movimentos curiosos no romance: o primeiro é a crítica à ciência e à lei, esta defendida pelo governo. A todo momento tenta-se compreender e gerenciar essa cegueira, geralmente por quem não é cego ou acaba de se tornar. Isso indica como a ciência e a lei recusam a cegueira (inclusive a própria). As autoridades e os cientistas são retratados sempre como conscientes e calmos diante da calamidade da cegueira, com diversos planos e explicações.

As expectativas do Governo e as previsões da comunidade científica foram simplesmente por água abaixo. A cegueira estava alastrando, não como uma maré repentina que tudo inundasse e levasse à sua frente, mas como uma infiltração insidiosa de mil e um buliçosos regatinhos que, tendo vindo a empapar lentamente a terra, de repente a afogam por completo. (SARAMAGO, 1995, p. 124)

Contudo, nada muda na situação de quem está encarcerado; na verdade, só piora, pois o número de cegos só aumenta. A postura de ambas instituições, portanto, é ironizada diante do inexplicável e do incontornável. Mesmo quando elas tentam fazer valer sua autoridade (seja a ciência identificando o caso como uma epidemia contagiosa, seja o governo repelindo com truculência quem desobedece às regras do sanatório), a cegueira e os cegos persistem e permanecem. Os personagens cegos lidam com a morte, com a abjeção, com uma total e completa re-visão da realidade a que estavam

da linguagem articulado no horizonte mítico grego é o mesmo a que são lançados os personagens no romance saramagueano.

condicionados, enquanto que os não-cegos ficam amedrontados e perdidos diante dos que ficaram cegos. Nesse ponto, o cego é quem ganhou a visão, e o não-cego quem a perdeu. A visão adquirida pelos cegos é a visão do horizonte, a partir da qual pode despontar o sentido da humanidade. Por mais abjetas e repulsivas que fossem as condições do sanatório em que foram encarcerados, os cegos estavam entregues ao mundo, uns aos outros. Que mal poderia acontecer? Mesmo no mais aviltante dos abusos e sofrimentos, o caminho da cegueira os propiciava expurgar e dimensionar tais experiências no sentido do próprio. É necessário continuar, é necessário viver. “Vamos, só quem tiver de morrer morrerá, a morte escolhe sem avisar.” (SARAMAGO, 1995, p. 175)

Outro fenômeno de um questionamento do modo de pensar são os ditos populares. Nesse mundo abismal, onde tudo força a re-visão, como se fosse a primeira vez que se vê, os adágios parecem resistir à cegueira. Muitos atravessam o texto, de forma que podem passar despercebidos, mas eles apresentam algo de importante. Os ditos antigos, que são transmitidos de geração para geração, são relembrados, para se tentar entender o mundo e as relações humanas. É um movimento de escuta às tradições antigas e esquecidas, para resgatar sua força e seu significado. Desde sempre, os adágios são a base anônima de formação da comunidade e de se construir compreensão de realidade. Tal base anônima é muitas vezes contraditória, contendo falas e preceitos que se opõem totalmente. Cada um, porém, vai fazendo uso dessa base e nela se formando, fazendo suas escolhas.

O cego é tomado e busca o essencial. Até mesmo os diálogos tendem ao importante, às decisões e ao simples. Nessa dimensão, volta a discussão da palavra como o que constitui e dá força ao que existe. A cegueira reavalia a linguagem e suas manifestações. Tal conhecimento cego, por tal vínculo, é essencialmente uma sabedoria poética. O poético é o *éthos* humano. Sua condição ec-sistente dá cores à vida e a tudo que é, sendo mais genuinamente à medida que mais poético. Não ser poético é uma impossibilidade, porém comprometer o poético e o criativo é uma ofensa ao humano e à realidade, pois ambos se constroem mutuamente.

À medida que abre mão de sua liberdade e criatividade, o homem se torna mais fechado e centrado em si mesmo, embora vá gradativamente também se afastando de si, porque deixa de mudar e se construir no diálogo com a realidade. Nesse sentido, a visão que se tornou hegemônica para nós é um engessamento da experiência poética, porque uniformizadora e abstrativa, logo desumanizante, porque afasta da vida. Não tanto por

ser visão, essa determinada percepção sensorial, mas pela maneira como, a partir dela, as demais esmorecem. Além das percepções, esmorecem também as realidades que não possuem a visibilidade como princípio. Que a visão seja necessariamente um guia não procede; fato é que, sendo e tendo sido, restringe-nos apenas às experiências em que melhor opera.

Examinemos mais de perto a natureza dessa cegueira. A cegueira é dramatizada, no romance, não pela simples dor da perda da visão, mas pela ausência da visão sensorial e como ela se experiencia, pois, afinal, ainda se continua sendo, ainda se vive. Nesse sentido, a cegueira sensorial é um salto para uma cegueira mais radical, a ontológica. A cegueira que leva à visão do ser. Cegueira e visão, aqui, dizem o mesmo. Isso conduz à compreensão dos personagens e como os cegos do grupo da mulher da médica, em maior ou menor grau, são lançados ao pensar, como por exemplo da natureza das palavras e da morte:

Como foi que ela morreu, mas também poderia ser Que vos fizeram lá, ora, nem para uma nem para outra deveria haver resposta, ela morreu, simplesmente, não importa de quê, perguntar de que morreu alguém é estúpido, com o tempo a causa esquece, só uma palavra fica, Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais. [...] Quem vai morrer, esta já morto e não o sabe, Que temos de morrer, sabemos-lo desde que nascemos, Por isso, de uma certa maneira, é como se já tivéssemos nascido mortos (SARAMAGO, 1995, p. 179; pp. 196-197)

Definitivamente, tais colocações destoam por sua profundidade, pois são de personagens com trajetórias totalmente comuns e muito pouco “filosóficas”. Na abissalidade da cegueira, na abertura ao ser necessária, a morte se coloca como questão inescusável.

Na reflexão sobre as possibilidades e os efeitos da cegueira, a mulher do médico desejava “estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira” (SARAMAGO, 1995, p. 65). A mulher do médico desejava a experiência de cegar-se para as coisas, para vê-las “de dentro”. Ver alguma coisa de dentro, aqui, torna-se a passagem que se faz do eu para o outro, de um plano visível e limitado a um invisível e ilimitado. É cegar-se para uma dimensão e abrir-se para outra, é uma transformação. Assim, a cegueira é a cegueira de tudo que já sabemos e fazemos, que exige uma nova aprendizagem. Somos cegos, porque vemos: um vidente pressupõe um visto. Esses limites do visto já cegam e são a cegueira. Conforme nos outamos para dentro do visto, aquele que vê e aquilo que

é visto se confundem, a cegueira alcança seu máximo e aí mesmo é que começamos a ver de outra forma. Curiosamente, isso já é não só o processo de criação literária, em que o outrar-se é caminho para se adentrar no próprio, mas também a estrutura mesma de narração, em que um narrador é requisitado a se aproximar e a se confundir com aquilo que é narrado.

Entretanto, por que a visão? O que é próprio do ver? A razão para tal debate em torno do ver, pensamos, é como articulam-se historicamente a luz e o saber, ligados à visão, cujo desenvolvimento e glória orientam um dos princípios do Ocidente: o poder conhecer. Tal poder conhecer, porém, só pode se dar a partir do ser, da dimensão ontológica. Devemos essa compreensão à interpretação de Martin Heidegger em “Da essência da verdade” (1934), em que explora o descolamento e posterior paradigmaticização da verdade corretiva (*orthotes*) a partir da verdade manifestativa (*aletheia*), na caverna platônica.

Para o grego, a *ideia* não é outra coisa do que o ser, aquilo que ela é, este respectivo ser.

Caso examinássemos mais de perto e fizéssemos a suposição de que, em nossas apreensões, nós nos movemos apenas no âmbito daquilo que as coisas nos proporcionam, cor, brilho etc, caso só dispuséssemos de tudo isso como dados e fatos, então nunca teríamos um *mundo*.

Eu só posso constatar uma coisa como um livro, à medida que, antecipadamente, sei e compreendo o que é um livro. Se não tivéssemos esta *compreensão prévia*, nunca nos poderia aparecer a possibilidade de ver este livro *como* livro. Assiste-nos, porém, um *saber* característico, *que antecede* as próprias coisas, em que as diversas coisas nos são dadas e se podem tornar acessíveis sendo desta ou daquela maneira. (grifos do autor) (HEIDEGGER, 2007, p. 162)

A compreensão prévia que configura o mundo, o ver-saber-ser, é o que descortina ao ser humano o real como real e não como um amontoado de informações. Tal mundo, como dissemos, é con-figurado, figurado, esculpido em nós e por nós. A cegueira dos personagens põe-os no sentido de uma re-con-figuração de mundo, visto que, como se costuma compreender, “mundo” não existe estaticamente, ele está na ação, na modificação. Lançar-se ao “saber característico, que antecede as próprias coisas” possibilita aos personagens encontrar e percorrer outras possibilidades no real, redescobrir as coisas. Na disposição de se interrogar pelo sentido do ser em geral, como diria Heidegger, os personagens se colocam diante do que ser que são; tal disposição é pavimentada pela experiência da cegueira, mas antes pelo próprio ser. Sendo o ser que é, o humano o interpreta e se interpreta, e ao interpretar o ser, cria mundo.

Ensaio sobre a cegueira parece fazer o mesmo caminho de retorno proposto pela fenomenologia: questionar, aprender a colocar a questão, porque a questão é aquilo que se quer questionar. Não apenas negar a visualidade ou o plano hegemônico da abstração, mas de mostrar os terrenos nos quais se erigem e daí indicar outras possibilidades. Em vez de especular filosoficamente sobre a natureza da cegueira, *Ensaio* procede como um laboratório narrativo-ontológico, em que se mostra e põe em questão o ser humano torcendo sua constituição como o de-finidor do real, especialmente a partir da Modernidade, para assim dramatizar e, assim, resguardar aquilo que é de mais essencial no humano.

O romance apresenta como o mundo dos personagens cegos fácil e rapidamente se arruína conforme ficam cegos e desesperados. Na verdade, mostra a nudez desses homens e mulheres, no sentido de estarem tão desacostumados à própria presença, solidão e até mesmo ao corpo material, que a perda da visão sensorial lhes mostra a debilidade da visão do ser e, portanto, de suas possibilidades de criação.

A figura pela qual “vemos” no romance, ou seu refletor, a mulher do médico, é a única, até onde se sabe, que não fica cega. Considerando a referência entre as duas visões acima, mostra-se que essa mulher não fica e não pode ficar cega, pois a sua outra visão – a poética – não está comprometida. Recusando a cegueira das morais, dos valores, dos costumes, ela age e pensa livremente, e sua única meta é cuidar com zelo dos cegos. Nesse sentido, cuida também para mostrar aos cegos suas cegueiras, assim possibilitando-os ver mais uma vez. A cega que não é cega mora na ambivalência de ver e não-ver, saber e não-saber: “É que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o” (SARAMAGO, 1995, p. 262). Ela efetua a transição dos personagens de um mundo conhecido e já esvaziado de sentido, a um outro, novo e desesperador, onde se está praticamente sem amparo.

Observando a total falta de dependência entre educação formal (conhecimento) e educação poética (sabedoria), o romance ressalta, pela personagem chamada de “rapariga de óculos escuros”: “surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 1995, p. 262). Por que se diz que o que somos é o que não tem nome? Porque ainda está por se realizar; porque todos dividimos disso; porque a visão humana não visualizou, nem o pode e, por isso, não nominalizou. Em outras palavras, a

complexidade de cada vida sempre exige que a relação que mantenhemos com ela seja surpreendida para além do campo sógnico e de-signativo da palavra. Quando a palavra é deixada ser poesia, ela diz o ser, o inominável, o inconceitualizável, daí se dizer correntemente, e equivocadamente, que é “abstrata”. Quando os “olhos da mente” não conseguem ver um significado claro, uma informação ou valor, chamam abstrato, como uma representação distante que algo que já existe, então se torna uma paráfrase. Esse, contudo, é o raciocínio posto em questão pela poética do romance, que mostra que em toda e-vidência há algo que se dá a ver (ek-vidência), um mundo, ou seja, o que parece ser parece a partir do ser. Há em toda aparência o ser, mas também o não-ser.

Se antes a sociedade parecia ordenada e caminhando progressivamente para seu desenvolvimento, agora, com a cegueira, explode a decrepitude de suas instituições e seus valores. Se se pensava que a cegueira irmanaria todos na dificuldade, mostra-se que ainda se agarravam desesperadamente à vontade de dominação e poder. Se a mulher do médico, com seus olhos que viam, poderia ser rainha dos cegos, preferiu abdicar do poder e ajudá-los. A mulher do médico o faz não só por vislumbrar esse inominável de todo ser, contemplando a irmandade universal dos seres humanos, mesmo em suas falhas, mas também por se acreditar mais cega do que seus companheiros cegos, levando em conta o horror que presenciou. Seu olhar reunia a cegueira de todos: a menos cega, justamente a mais cega.

Uma grande visão articula também uma grande cegueira. Essa parece ser a premissa fundamental do romance, na crítica ao modo de ser homem no Ocidente. A posição de Édipo deve ser reavaliada, como quem depois de tanto ver, viu que com aqueles olhos nada via, e os vazou. Para tal, faremos como *Ensaio sobre a Cegueira*, e questionemos: será que vemos? O que é ver? O que vemos? Como se vê? “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p. 310), responde a mulher do médico ao marido. A sociedade ocidental nunca admitirá que é cega, o que nos parece ser precisamente sua condenação à mesma. Como a mulher do médico traz consigo mesma, o amor é e continua sendo a questão fundamental.

Em princípio, ser e não-ser, saber e não-saber, ver e não-ver são dimensões da tensão essencial em que habita o próprio homem para além e aquém de sua cultura ou contexto, como mostra um fragmento do pensador Chuang Tzu, que viveu por volta do século IV a.C. na região que hoje seria a China:

Todos são sons da mesma flauta,
Todos são cogumelos do mesmo úmido mofo.
Dia e noite seguem-se uns aos outros e vêm
Até nós, sem vermos como eles brotam! (MERTON, 1984, 56)

O movimento, a luz do Sol: ilumina obscurecendo. O brotar do Sol faz cada dia e coisa brilhar de maneira singular, e assim tudo é renovado e mantido em unidade, como aponta, em seu dizer originário, o grego Heráclito de Éfeso: “Tudo, pois, que rasteja, partilha da terra” (HERÁCLITO 2005, p. 61, frag. 11). Tudo se irmana pela visão que o Sol proporciona na tela da cega escuridão.

Referências

HEIDEGGER, M. Da essência da verdade. *Ser e verdade*. Petrópolis/RJ: Vozes; Bragança Paulista/SP: Editora Universitária São Francisco, 2007.

HERÁCLITO. Fragmento 11. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista/SP: Editora Universitária São Francisco (EDUSF), 2005.

MERTON, T. *A via de Chuang Tzu*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1984.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.