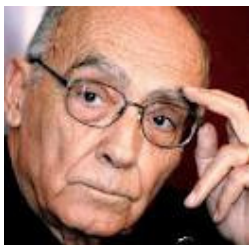


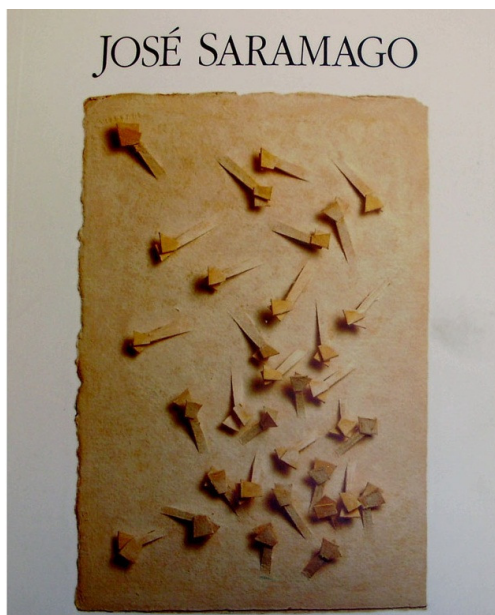
O NARRADOR E SUA MATÉRIA: PROCESSO MIMÉTICO E ALEGORIA EM JOSÉ SARAMAGO

Toani Caroline REINEHR
Lourdes Kaminski Alves



Nobel de Literatura, falecido a 18 de junho de 2010, na ilha espanhola de Lanzarote em que havia se exilado nos últimos anos, nos deixa vasto conjunto de obras publicadas. No transitório que é a vida do corpo, pode emergir a natureza eterna da arte. As obras de Saramago inquietam o leitor por meio de um “falar” alegórico, permeado por um estilo próprio de narrar, que mostra a relação venturosa do autor com as palavras, o que nos remete às reflexões benjaminianas sobre o narrador e sua matéria:

[...] podemos mesmo ir mais longe e perguntar se a ligação que o narrador tem com a sua matéria – a vida humana – não é, ela própria, uma relação artesanal. Se a sua tarefa não consiste, precisamente, em trabalhar a matéria-prima das experiências – as dos outros e as suas próprias – de uma maneira sólida, útil e única (BENJAMIN, 1992, p. 56).



O escritor português deixou exemplos desse encontro artesanal com o humano na tessitura da talvez, mais existencial, de suas obras, *Ensaio sobre a cegueira* (1998). Romance que descreve uma cidade em que os habitantes vão cegando, um a um. A falta de visão no romance de Saramago não se manifesta como uma deficiência visual habitual, isto é, por uma lesão ou malformação. O mergulho no “mar de leite” acontece de maneira diversa para as personagens, por exemplo, com um corpo de

homem sobre si ou a ensaiar como seria cegar, tal como vieram a ser cegos, respectivamente, a *rapariga dos óculos escuros* e o *ajudante de farmácia*. A tal ponto chega o “mal-branco” que o governo decide internar, num regime de quarentena, os infectados e os possíveis contagiados em um manicômio desativado. Ambiente que, com o passar dos dias e a chegada de mais cegos, vai se transformando na realidade daqueles cegos que passam a se preocupar com as necessidades primeiras: o abastecimento de comida, realizado pelos militares; o alívio das necessidades fisiológicas; o encontro dos corpos durante o coito.

Também em *As intermitências da morte* (2005) é possível observar o trabalho artesanal com a palavra que articula o “verbo”, o humano e o espaço na construção narrativa. Partindo do plano do fantástico, o autor desvela um mundo em que não se morre — como anunciam as primeiras linhas do romance: “No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11) —, e os desdobramentos de um repentino desaparecimento da morte, tornada personagem, na organização das instituições eclesiásticas, parlamentares ou mesmo as funerárias; espaços ampliados pela alegoria. Após um período de ausência, explicado pela *morte* pela intenção de proporcionar “[...] a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente” (SARAMAGO, 2005, p. 99), a dama cadavérica retorna às suas atividades, oferecendo, no entanto, uma nova maneira de cortar o fio da vida: o recebimento de uma carta de sobrescrito roxo anunciando a morte do destinatário no prazo de sete dias, tempo concedido para “[...] pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida, fazer testamento e dizer adeus à família [...] fazendo as pazes com o primo com quem desde há vinte anos estava de relações cortadas” (SARAMAGO, 2005, p. 100). A imagem grotesca da morte, aliada a recusa da dama da gadanha em encerrar as vidas de um país inteiro, permite que se reflexione sobre a vida, descortina as bases de ideologias (a religiosa, por exemplo) tidas como não passíveis de contestação, e questiona o próprio tom grotesco que o homem costuma apresentar para a morte.

A tarefa para a qual nos encaminhamos é, pois, a de descobrir como se dá essa relação artesanal do autor com a obra, numa perspectiva do alegórico; mais especificamente, pretende-se observar de que maneira a alegoria, bem como os elementos miméticos e do grotesco se manifestam na construção do mundo em ruínas

que é narrado em *Ensaio sobre a cegueira*, e do mundo que em que a morte se faz ausente/presente na narrativa de *As intermitências da morte*.

1 ALEGORIA: TROPO QUE AMPLIA A SIGNIFICAÇÃO

O processo de criação alegórica tem suas raízes no plano lingüístico, conforme explica Hansen (2006), pelo qual é delimitado, podendo-se afirmar que, ao optar por determinados signos (*b*), o narrador estará sinalizando os limites da interpretação, ou seja, os signos que àqueles podem apontar (*a*); desta maneira, a narrativa é desenvolvida num processo artesanal, em que a significação de *a* é conferida pela escolha de *b*.

A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar na *ágora*, falar publicamente) possibilita a exposição, partindo do dito no texto, de um sentido diferente ou, ainda, ampliado daquele explícito, isto é, ela diz *b* para significar *a*. Esta figura é empregada desde a Grécia Clássica, estando presente em textos filosóficos de Platão (Livros *II* e *VII* da *República*, por exemplo), nos quais adquire forma exemplificante ao representar conceitos abstratos e complexos; na sociedade hebraica, foi aplicada para interpretar as *Sagradas Escrituras* e encontrar nelas verdades perenes de caráter moral e religioso.

É importante apontar a distinção entre a *alegoria retórica* ou *alegoria dos poetas* e a *alegoria hermenêutica* ou *alegoria dos teólogos*, conforme Hansen (2006). A primeira se refere à utilização alegórica “[...] como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio [...]” (HANSEN, 2006, p. 9), tropo de pensamento e figura mimética, esta alegorização permite, de acordo com o teórico, a transposição semântica de signos presentes (literais) para signos ausentes, o *dizer o outro*; já a segunda, à maneira do uso que faziam os hebraicos, “[...] não é um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados” (Ibid., p. 8).

Durante a Idade Média, a alegoria era utilizada com um *telos* religioso (alegoria dos teólogos), buscando-se explicar aquilo que tinha se tornado profano com a cristianização da Igreja. Como exemplifica Benjamin na *Origem do drama barroco alemão* (1984), a arte grega com suas musas nuas era interpretada de maneira alegórica no período medieval, assim é que a nudez de Afrodite revelava, por exemplo, a

impossibilidade de ocultar o profano e o luxurioso, isto é, a carne “corrompida” pelos prazeres viscerais não conseguirá ser escondida. Desse modo, “a alegoria medieval é cristã e didática [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 193), ao passo que “[...] o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico” (Ibid., p.193).

Funcionando por uma relação de semelhança, a alegoria permite ao leitor, partindo do signo presente, a ampliação do processo de interpretação e, também, a possibilidade de exemplificação de significações profundas, “[...] talvez se possa dizer que a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação” (KOTHE, 1986, p.7).

Destaca-se ainda que a imagem criada pela alegoria não deprecia a racionalidade da argumentação, pelo contrário, pode servir como uma imagem-conceito que proporciona clarificação do tema/conceito discutido. Nesse sentido, determinando a alegoria como tropo de pensamento, entende-se que sua expressão mimética não desvirtua a obra, antes, proporciona além do *ornatus* — do ornamento do discurso — a exposição e compreensão, ao *dizer o outro*, de significações profundas. Constituindo-se como ferramenta de interpretação, a leitura alegórica “[...] descobre a estruturação profunda do texto, um horizonte além do horizonte do texto” (KOTHE, 1986, p.76).

1.1 A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA DAS PERSONAGENS

Benjamin (1984) explica que a introdução de maiúsculas na ortografia alemã, ocorrida durante o Barroco, possibilitou a atribuição de significação alegórica a substantivos que apareciam escritos com maiúsculas. Esse fenômeno pode ser observado em qualidades humanas que personificadas na figura de deuses ampliam a significação e mesmo proporcionam a crítica, pela dessacralização, à natureza humana. A Virtude alegorizada, por exemplo, permite o desnudamento de seu invólucro moral, e assim, zomba da virtude do homem; em outras palavras, humanizada a virtude se desvirtua e pode revelar a atmosfera de vícios que, no homem, adormece ao lado do virtuoso.

Com efeito, o jogo gráfico de maiúsculas e de minúsculas pode ser utilizado como indicativo da presença da alegoria. No *Ensaio sobre a cegueira* as personagens destacam-se pelos epítetos usando apenas de escrita em minúsculas — assim é que são nomeadas *rapariga dos olhos escuros*, *mulher do médico*, *velho da venda preta* etc. —, expressão

que apontando para o alegórico faz com que as personagens possam ser universalizadas, representando as particularidades da natureza humana e alcançando significação ontológica, pois “[...] a alegoria irrompe das profundidades do Ser [...]” (BENJAMIN, 1984, p. 205). Além disso, o processo de identificação das personagens feito em minúsculas culmina em uma equivalência do homem, enquanto espécie, aos outros componentes da *physis*.

Todavia, a criação alegórica das personagens tem o propósito, no *Ensaio sobre a cegueira*, de mais do que despir o humano, vesti-lo de sua roupagem ontológica, em outras palavras, buscar o que de essencial existe em *ser* humano. Veja-se a reflexão iniciada pela personagem *médico oftalmologista*:

Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que [...] a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos (SARAMAGO, 1998, p. 262).

Observa-se que as personagens, por meio da alegoria, podem representar sua função, a de ser humanas, e representar todos os paradigmas que fazem com que o humano não seja o animalesco; “a coisa” que nos habita e que nos faz “o que somos”. Pois, de acordo com Benjamin, o objetivo da personificação alegórica não é personificar o mundo das coisas, mas “[...] sim a de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas” (BENJAMIN, 1984, p. 209). Tal como o processo de descrição que ocorre, no romance de Saramago, com relação ao *cão das lágrimas*. Em meio às atitudes instintivas daqueles que tinham sido homens, o animal, diferentemente dos outros cães que estavam tomados pela raiva, apresenta-se com características humanizadoras: a bondade e a compaixão ao enxugar as lágrimas da *mulher do médico*, a gratidão durante o período em que ficou com os cegos que, antes do incêndio no manicômio, habitavam a primeira camarata.

N’*As intermitências da morte*, por sua vez, algumas personagens são nomeadas usando-se de hiperônimos (da parte para o todo), de modo que a personagem *cardeal*, por exemplo, representa toda a classe eclesiástica, sua fala é a voz da Igreja em geral, assim também ocorre com o *primeiro-ministro* que dá voz ao governo, entre outras personagens. Processo de nomeação semelhante se observa na voz das *indústrias*

funerárias, lares do feliz ocaso, companhias de seguro de vida, máphia entre outros, os quais são caracterizados como instituições, apresentando um discurso homogêneo representativo de sua classe. As personagens *morte* e *violoncelista*, entretanto, aparecem particularizadas, a morte é a responsável pela morte humana apenas — “[...] senhor director, escrevia, eu não sou a Morte, sou simplesmente morte [...] só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou” (SARAMAGO, 2005, p. 112) —, o músico “[...] é apenas um violoncelista de orquestra [...] não um daqueles famosos concertistas que percorrem o mundo inteiro tocando e dando entrevistas, recebendo flores, aplausos, homenagens [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 168). À vida lacônica e morte repentina as quais está fadado o *violoncelista* se enlaça o estar-se morto eterno da *morte*; particularizados, pequenos em seu existir para o mundo, entrelaçados, *morte* e *violoncelista* evocam a profundidade da natureza humana.

Tem-se, portanto, que o uso de minúsculas n’*As intermitências da morte* possibilita, por um lado, ao fazer as personagens indicativas de classes (Igreja, governo, máphia etc.), a dessacralização das vozes oficiais — “Tem razão, senhor filósofo, é para isso mesmo que nós [a Igreja] existimos, para que as pessoas levem toda a vida com o medo pendurado ao pescoço e, chegada a sua hora, acolham a morte como uma libertação” (SARAMAGO, 2005, p. 36). E de outro lado, em contraste com a homogeneidade daquelas, os epítetos feitos em minúsculas para as personagens *morte* e *violoncelista* proporcionam a particularização destas; e, em meio aos seus pormenores, fazem-se complexas, opondo-se à frivolidade das personagens que representam instituições — “[...] que o governo decida tornar obrigatórios o enterramento ou a incineração de todos os animais domésticos [...] [e que] regulamentados e aprovados, sejam obrigatoriamente levados a cabo pela indústria funerária” (SARAMAGO, 2005, p. 26).

1.2 ALEGORIZAÇÃO DA *PHYSIS* NA MORTE

De acordo com Benjamin, as personagens barrocas alcançam sua plenitude alegórica na morte, momento em que o espírito é liberado; “[...] somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica”. No barroco alemão, a morte não será utilizada para reflexão do final da vida, conforme Benjamin; a vida, por sua vez, numa perspectiva

da morte, será refletida como “[...] o processo de produção do cadáver” (BENJAMIN, 1984, p. 241).

No *Ensaio sobre a cegueira*, a partir da morte a natureza humana, então liberta, poderá melhor se expressar; e o cadáver servirá como ponto inicial das discussões ontológicas, como se observará a seguir.

O confinamento no manicômio faz com que as necessidades primeiras, os nutrientes para o corpo e o gozo para o sexo, tomem formas bem definidas e vibrantes. Na luta pela sobrevivência prevalece o abastecimento de comida. É a fome que torna possível a alguns cegos — os quais se organizaram numa vontade comum de governar despoticamente o manicômio e, por conseguinte, desfrutar das regalias que isso proporcionaria — a exigência de orgias, realizadas num sistema de rodízio de camaratas, como condição para a distribuição de alimentos. Essa realidade de aviltamento das condições dá coragem e ousadia à personagem *mulher do médico*, para que esta, num momento de frieza e dominação fálica do cego que era então o chefe, experimente o assassinio:

A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego [...] (SARAMAGO, 1998, p. 185).

O ato de matar a outrem é por si mesmo uma ação que carrega a negatividade, ora, a *mulher do médico* não apenas matou como o fez com vigor. E, logo depois, ainda que chorosa, não se demonstra arrependida pelo feito. Todavia, a personagem, em devaneio, explica o porquê de seu comportamento: “[...] E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo” (SARAMAGO, 1998, p. 189).

A alegorização desse excerto, no conjunto da obra, permite a transposição dos eventos da realidade fantástica para o espaço em que convivem leitor e autor, o mundo factual: estar morto estando vivo é lógica e biologicamente incrível, nesse sentido, seria incoerente a utilização conjunta dos termos “morte” e “vida”, quando sabemos que ambos se referem ao corpo; no entanto, se realizarmos a transposição semântica do

vocábulo "morte" para aludir não mais ao corpo, mas à existência humana, a significação, ampliada, tornar-se-á coerente, pois, a morte das características que nos fazem humanos é possível de suceder a um corpo (nossa carcaça animal) vivo.

Em *As intermitências da morte* (2005), entretanto, o processo de alegorização da *physis* não se construirá a partir da morte, mas por meio de um jogo de ausência/presença da mesma. Durante o espaço temporal de sete meses, a figura cadavérica que empunha a gadanha se eximirá do trabalho de cortar o fio da vida dos habitantes de um país inteiro. A partir deste jogo, será possível refletir sobre a natureza humana. No país em que não se morre as pessoas alcançam o antigo desejo humano de imortalidade, todavia, o viver sempre desestabiliza as bases de diversas instituições, como já vimos — "As religiões, todas elas, por mais voltas que lhes dermos, não têm outra justificativa para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca" (SARAMAGO, 2005, p. 36) —; e faz também com que o próprio indivíduo questione se verdadeiramente há vantagens em não morrer, pois que a morte apenas se ateve de ceifar a vida, mas não trouxe a fonte da juventude ou a cura dos males do corpo. O que representa este jogo? Morte ou vida? Assim, a sociedade se encaminha para um destino composto "[...] de multidões de pais, avós, bisavós, trisavós, tetravós, pentavós, hexavós, e por aí fora, *ad infinitum* [...]" (Ibid., p. 32), que estão num estado de vida suspensa, corpos putrefatos impedidos de morrer — "[...] deveriam estar mortos e bem mortos, mas que, apesar da gravidade dos fermentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais" (Ibid., p. 11).

2 DO GROTESCO NA FIGURA DA MORTE EM AUSÊNCIA E CADÁVER

De acordo com Victor Hugo (2004), o grotesco se apresentava na Antiguidade de modo dissimulado, procurava aparecer escondido. "No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo" (HUGO, 2004, p. 30-31). Tomará para si o papel principal, a ele caberá representar os vícios, o baixo-ventre, as paixões. O disforme, o ridículo, o risível, o feio, o pérfido, o criminoso, numa palavra, o inverso, é por tais máscaras que o grotesco se manifestará, isto é, ele se transfigura em tudo o que é avesso, contrasta com o belo, destoa da voz oficial. Por essa razão, o grotesco pode

questionar o que se diz verdadeiro, desmascarar as virtudes, ampliar a significação. O grotesco dessacraliza e, ao fazê-lo, abre espaço para um leque de discussões e ideias “proibidas”, faz refletir. E assim, o grotesco é elemento que pode contribuir para

[...] a finalidade múltipla da arte, que é abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar, em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência (HUGO, 2004, p. 70).

Esse abrir de horizontes pode ser visualizado em *As intermitências da morte* a partir do momento em que a morte se afasta da tarefa de matar, o que insere as personagens num estado de vida suspensa, pois podiam dizer-se vivas apenas por “[...] um tênue fio que a morte, só podia ser ela, não se sabe por que estranho capricho, continuava a segurar” (SARAMAGO, 2005, p. 12). Em vida suspensa, libertadas da ideia de morrer, as personagens podem, ao observar o novo horizonte que se delineia — o de uma vida eterna —, questionar o antigo horizonte, as verdades que se diziam absolutas desvirtuam-se na nova perspectiva, tal como já vimos em relação ao discurso religioso, por exemplo.

O grotesco pode ser observado, no romance de Saramago (2005), na imagem nauseante que uma multidão de velhos doentes, de males que não são passíveis de cura e tampouco de morte, cada vez mais incapazes e condenados a viver sempre, na dramaticidade que tal imagem pode evocar:

[...] levaram a vida a perder os dentes e o cabelo, das legiões dos de má vista e mau ouvido, dos herniados, dos catarrosos, dos que fracturaram o colo do fémur, dos paraplégicos, dos caquéticos agora imortais que não são capazes de segurar nem a baba que lhes escorre do queixo [...] (SARAMAGO, 2005, p. 32).

Essa imagem dramática e grotesca construída pelo narrador sugere o horror, a feiúra de que um ambiente livre da morte poderia constituir-se. Mesmo a dama da gadanha não é capaz de assustar tanto, da maneira como é desenhada n’*As intermitências da morte*:

A morte é novamente um esqueleto envolvido numa mortalha, com o capuz meio descaído para a frente, de modo a que o pior da caveira lhe fique tapado, mas não valia a pena tanto cuidado, se essa foi a preocupação, porque aqui não há ninguém para se

assustar com o macabro espetáculo, tanto mais que à vista só aparecem os extremos dos ossos das mãos e dos pés [...] (SARAMAGO, 2005, p. 157).

Cadavérica, grotesca, a protagonista se apresenta como espetáculo, como personagem em cena; porém, em sua imagem de contraste, ela abrandando o leitor/interlocutor do texto e da imagem, comove-o, como se observa abaixo,

Há quem diga, com humor menos macabro que de mau gosto, que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente (SARAMAGO, 2005, p. 139).

Conforme nos indica o narrador, a morte sente, sofre, dói-se; ao lado de seu espectro grotesco convive a lembrança da imagem lasciva, apetitosa da época em que os ossos do crânio estavam cobertos de fresca carne e entre os dentes ardia uma língua — a palavra que se pode ouvir e utilizar, o gosto do paladar e o gozo do sexo. Tal dramaticidade, que a imagem de uma língua viva, palpitante esculpe, remete ao grotesco, ao baixo-ventre; são os prazeres humanos, os vícios que o narrador coloca na cena do texto a partir do “verbo”, e que, pela voz do grotesco não são apenas expostos abertamente, como em contraste com o sublime, fazem questionar a posição sacra do virtuoso.

3 O MUNDO EM RUÍNAS: O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DA DRAMATICIDADE

O espaço é elemento fundamental na narrativa romanesca, conforme Bourneuf e Ouélllet (1975), exprimindo-se em formas, reveste-se de sentidos múltiplos, constituindo-se muitas vezes, a razão de ser da obra. O estudo da exposição dos espaços aquilata elementos associados à paisagem, que são apresentados pelo narrador ou uma visão do personagem e dos locais onde vivem, a exemplo da descrição do espaço do manicômio em *Ensaio sobre a cegueira*.

Conforme Hamon (1985), a descrição pode ser vista como uma suspensão na narrativa, uma espécie de interrupção em que o cenário passa para o primeiro plano, de forma autônoma. O teórico define o procedimento da descrição como uma expansão da narrativa, “[...] um enunciado contínuo ou descontínuo unificado do ponto de vista dos

predicados e dos temas, cujo fechamento não abre nenhuma imprevisibilidade para o segmento da narrativa [...]” (HAMON, 1985, p. 58). Nesta perspectiva, o autor observa que a descrição deve ser sentida pelo leitor como tributária dos olhos da personagem, resulta da conjunção de uma ou várias personagens com um cenário, um meio, uma paisagem, uma cena. “O cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então, introduz um anúncio (ou um engano) para desenrolar a ação [...]” (HAMON, 1985, p. 74).

As imagens de destruição estão representadas no cenário de *Ensaio sobre a cegueira* tomado pelo lixo, na podridão enchendo os corredores e até as camaratas, nas retretes que não se podiam utilizar devido à extrapolação de sua capacidade de reter as fezes, tudo isso infectava o ar do manicômio de violento cheiro nauseabundo. O quadro ganha cores ainda mais vivas quando o depósito de cegos — como dele tinha se servido o governo — é incendiado pela *mulher do isqueiro* — personagem que alimentou com o próprio corpo a fogueira que levaria à destruição do manicômio. O manicômio em chamas é assim construído:

[...] o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas (SARAMAGO, 1998, p. 210).

A descrição é de ruínas: o teto se despedaçando em chamas, o fogo engolindo as paredes e tudo o que de vivo (mesmo que morto em sua parte humana) habitasse ali. A libertação do claustro em que havia se transformado o manicômio — vigiado externamente por militares armados que impediam com o furor de suas balas a saída de algum cego dali e dominado despoticamente no interior das camaratas — se dá pelo caos de suas ruínas.

Fora dos muros que isolavam os cegos em quarentena, a realidade cidadina também se transfigurou: “Há lixo por toda a parte, algumas lojas têm as portas abertas, mas a maioria delas estão fechadas, não parece que haja gente dentro, nem luz” (SARAMAGO, 1998, p. 214), “Amolecidos pela chuva, os excrementos, aqui e além, alastravam na calçada” (Ibid., p. 217). O espaço da degradação revela o conflito, como um “espaço-orientado”, *chronotopos*, servindo de motivação para a inclusão de unidades

espaciais relacionadas com o efeito da organização e estrutura do espaço produzido pelo movimento e a ação da narrativa, tal como os estudos propostos por Zoran (1984) sobre os níveis de estruturação do espaço no texto.

O ambiente criado em *Ensaio sobre a cegueira* traduz a cidade em ruínas, que encarna plasticamente o que os cegos já viviam em seu interior — antes mesmo de o sê-los. As paredes do manicômio, invadidas pela brancura daquela cegueira, testemunham o despertar mais arrebatado de instintos primitivos. O que de humano existia parece ter-se perdido no exagero dos vícios, evaporando no putrefato que era a cidade, a zona de ação, o espaço no nível cronotrópico:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar (SARAMAGO, 1998, p. 251).

Conforme Benjamin (1984, p. 202), no Barroco alemão, “[...] a natureza em que se imprime a imagem do fluxo histórico é a natureza decaída”, pois é nas ruínas que a alegoria melhor releva o Ser. Em *Ensaio sobre a cegueira* é entre os destroços que a vida volta a pulsar; a experiência do caos permite que se reflexione o viver. Com a libertação da condição de cegos que “enxergavam” por meio de uma brancura luminosa, passado o processo de fragmentação do humano e ruindo a natureza animalesca exacerbada durante os dias no manicômio, depois das chamas, o despertar pelo *logos* (razão) possibilitou aos que tinham estado cegos contemplar uma realidade nua e gozar de uma existência de esclarecimento, as personagens passaram por um processo de racionalização, tal como proposto por Adorno e Horkheimer (1991). Segundo os autores,

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. [...] O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO; HORKHEIMER, 1991, p. 19).

Esse desencantamento do mundo rumo ao esclarecimento é esculpido em *Ensaio sobre a cegueira* no espaço do manicômio, é dentro dele que o desarranjo do mundo e a

expressão animalasca do homem são abraçados por uma cegueira branca e leitosa, que a tudo cobre. Todavia, o processo de movimento ao catártico provocado por essa dissolução do “visível”, evoca, nesse mesmo espaço, o florescimento de ímpetos de reconstrução do mundo e o encontro fugidio do homem com sua essência, e a partir desse enlace dialético, a possibilidade de esclarecimento da *physis*.

4 DO MUNDO DAS APARÊNCIAS – A MIMESIS NO JOGO DE APROXIMAR E DISTANCIAR PARA VER MELHOR

Para Platão (447-327 a.C.) o processo mimético deve ser realizado de acordo com o princípio de fidelidade ao modelo, e por modelo se entende a essência de determinada coisa. Esta configuração da arte mimética está ancorada na Teoria das Ideias, proposta pelo filósofo grego no texto da *República*. Segundo a teoria platônica a realidade é dicotômica, apresentada em dois planos de conhecimento: mundo sensível, de natureza transitória e mutável, é o plano das experiências diárias, das opiniões; e mundo inteligível, relativo ao plano das ideias, revela a essência das coisas, sendo, portanto, de caráter imutável e perfeito. A partir dessa concepção dualista, Platão privilegiará o plano das ideias, pois nele residiria o verdadeiro, o belo e o Bem. De acordo com o filósofo grego, “[...] a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (PLATÃO, 2001, p. 455). A arte não conseguiria, pois, apreender a ideia, a essência dos objetos que imita; e o artista, limitando-se a realizar uma imitação mecânica da parte sensível das coisas, é, para Platão, um imitador de aparências. Restrita ao plano sensível, a arte mimética deve ser banida da sociedade, para que esta liberta do “[...] poeta imitador [que] instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional [...]” (PLATÃO, 2001, p. 469), abandone as sombras, simulações e contemple o mundo e as coisas que o encerram em sua forma ideal.

Aristóteles (384-322 a.C.), por outro lado, compreende a *mimesis* como transfiguração da realidade, como reinterpretação. Na *Poética* (1973), tem-se que as diferentes expressões artísticas não diferem quanto à imitação, mas “[...] quanto aos meios de imitação” (ARISTÓTELES, 1973, p. 444). Assim, o filósofo grego observa, por

exemplo, que a *mimesis* trágica se configura como a manutenção de uma ordem, de uma verdade; a *mimesis* épica como reafirmação de valores de uma coletividade; e a *mimesis* na comédia como destruição de verdades, ambivalente. Segundo Aristóteles, a arte é imitação, e sua origem está na observação de que “O imitar é congênito no homem [...] e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445). Para o filósofo grego, a arte possui natureza mimética, que se realiza por diferentes modos e que, de acordo com a dimensão do verossímil e do universal, transfigura a realidade. O Estagirita resgata a arte do papel de imitadora passiva e mecânica a que a tinha banido Platão, pois, para Aristóteles, o processo mimético representa o desejo de identificação catártica, que poderia se cumprir na *mimesis* trágica, a qual, ao imitar as paixões humanas, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1973, p. 447). A arte, portanto, não aprisiona o homem ao mundo do irracional, segundo afirmava Platão, mas, ao contrário, ela tem a capacidade, conforme Aristóteles, de provocar a liberação das paixões.

Luiz Costa Lima (1981), por seu lado, afirma que *mimesis* é ou afastamento crítico (tal como se configura na modernidade) ou reafirmação catártica (na Antiguidade Clássica). O processo mimético, para o autor, não se orienta por representar a realidade, mas se dá pela representação das representações de realidade que nos atravessam, e que são constructos históricos, pois o real se construiria no ato da representação. Segundo Luiz Costa Lima (1981, p. 230) “[...] a *mimesis* supõe em ação o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade captada nessa distância”. A *mimesis* configura-se, pois, segundo o autor, nesse jogo de aproximar-se e distanciar-se, de maneira que esta ação (o afastamento) permite a reflexão, “[...] experimentar-se a si próprio [...]” (LIMA, 1981, p. 231), criticar as representações, e aquela possibilita a similitude entre as representações do leitor e as operadas pela *mimesis*. O processo mimético relaciona-se, para o autor, com o social, uma vez que é no interior de determinada representação histórica que a representação efetuada pela *mimesis* se atualiza e (re)significa, o produto mimético não é, assim, algo acabado, é “[...] o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe trará” (LIMA, 1981, p. 232).

Pode-se observar em *Ensaio sobre a cegueira* (1998) e *As intermitências da morte* (2005), que o processo mimético se realiza pelo afastamento crítico, isto é, em

ambos os romances o narrador se afasta da realidade, é necessário desconstruí-la para aproximar-se da *mimesis*. De um lado, tem-se o manicômio como espaço de perder-se, tornar-se animalesco, o mundo em ruínas, criados a partir da ideia de um país em que todos os habitantes se tornam cegos; de outro, a ausência/presença da morte como sinônimo de caos, instituições desmascaradas, dúvida, originados do tecer um país em que não se morre. Ambas as construções se afastam da realidade, desconstroem a mesma, e, nesse jogo, permitem que o leitor questione, reflita, experimente-se, conforme se refere Costa Lima (1981), num novo horizonte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizados esses apontamentos em *Ensaio sobre a cegueira*, verificou-se que assumindo caráter alegórico a cegueira apresentada no manicômio se manifesta como ontológica. O “mal branco”, não constituindo um problema ocular detectável, diz respeito a uma reflexão sobre a existência e sobre “aquilo que nos faz humanos”. As ruínas que não podiam ser vistas na brancura leitosa que os cegos experimentavam, há muito estavam presentes no âmago dos homens que não eram mais humanos. A decadência, o caos, a falta de razão e a relação dialética do homem com o Ser estavam implícitas nos cegos que vendo não viam (cf. SARAMAGO, 1998, p. 310) e foi necessário materializar o interior daqueles cegos para que eles pudessem, de maneira esclarecida, perceber outra realidade.

Em *As intermitências da morte*, por sua vez, observou-se que a construção da alegoria do país estetizado por meio do jogo da ausência/presença da morte, ao provocar a mudança de perspectivas, possibilitou o questionamento e a dessacralização de valores. A própria imagem de tãnatos se configura de modo distinto, revela que o grotesco que a dama da gadanha costuma evocar, pode também suscitar a comoção. O encontro da morte com o humano revelou-se apaixonado, complexo, sensível: “A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem [violoncelista] e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras” (SARAMAGO, 2005, p. 207).

Em ambas as obras, foi possível constatar que os elementos do grotesco e a dramaticidade contida na palavra e no espaço contribuíram para a construção da alegoria, e esta para a ampliação da significação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O conceito de esclarecimento. In: _____; _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. (p. 19-52)
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os pensadores).
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução: Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. (p. 27-57)
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. El espacio. In: _____; _____. *La Novela*. 4. ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. (p. 216-236)
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- HAMON, P. O que é uma descrição? Tradução: Fernando Cabral Martins. In: *Categorias da narrativa*. Lisboa: Veja, 1985.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- PLATÃO. Livro X. In: _____. *A República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. (p. 449-497)
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ZORAN, Gabriel. Towards a theory of space in narrative. *Poetics Today*, 5. 2, 1984.