

ARTIGO

José Saramago: a sobrevivência da utopia

José Saramago: the survival of utopia

Teresa Cristina Cerdeira 

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil
E-mail: teresacerdeira@gmail.com

RESUMO: Este ensaio pretende reler o caminho ficcional de José Saramago desde a solaridade de *Levantado do chão* (1980) à pequenina luz que surge intermitentemente em *Ensaio sobre a cegueira* (1996) a partir de uma aposta ética na sobrevivência da utopia. Tomando por base as metáforas de Dante (*il sole e l'altre stelle*) e de Pasolini (*luciole*), relidas por Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes*, desejo pôr em evidência, o engajamento de um autor que não descuidava da possibilidade de os homens minarem, com pequenos gestos positivos, a distopia em que a viragem do século parecia já submergir.

PALAVRAS-CHAVE: *Levantado do chão*; *Ensaio sobre a cegueira*; Didi-Huberman; A sobrevivência dos vagalumes; Dante; Pasolini.

ABSTRACT: This essay pretends to make a reading about the José Saramago's novels starting with the sunshine metaphor of *Levantado do chão* up to the little intermittent lights that appears in *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness* – 1996), based on the ethical bet of his utopia's survival. By means of Dante's and Pasolini's metaphors (*il sole e l'altre stelle*) and the *luciole* reinterpreted by Didi-Huberman in *The Survival of the fireflies*, I would like to bring to light the author's engagement. Saramago reinforces the human possibilities to undermine, by positive little attitudes, the dystopic context where the ends of the 20e century was drowning.

KEYWORDS: *Levantado do chão*, *Blindness*; The survival of the fireflies; Dante; Pasolini

COMO CITAR

CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: a sobrevivência da utopia. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 23-40, 2022. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1833>



l'amor che move il sole e l'altre stelle

Dante, *La Divina Commedia*

abbiamo visto una quantità immensa di lucciole

Pasolini, *Lettere*

Este sol é de justiça.

José Saramago, *Levantado do chão*

No centro da mesa, a candeia era como um sol

rodeado de astros brilhantes.

José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*

Os centenários são acasos do destino, já o sabemos. Mas quando o destino vem corroborar um diálogo dos tempos, o acaso se ilumina e o arbitrário se deixa motivar. Será assim com os recentíssimos 700 anos da morte de Dante (1321) e os 100 anos de nascimento de Pasolini e de José Saramago (1922), que trazemos aqui para uma homenagem em comum.

Foi Didi Huberman, em *A sobrevivência dos vagalumes* (2011), quem pensou em reunir os dois italianos através das metáforas do sol e dos vagalumes. Livro fundador da literatura ocidental, *A Divina Comédia* é, por maiores razões, uma travessia obrigatória para os poetas italianos, tal como na Grécia Antiga, desde o governo de Psístrate, o foram os poemas homéricos difundidos pelos *aedos* com o objetivo de integrarem a educação dos jovens atenienses; ou como é o caso da permanência de Shakespeare, de Camões ou de Montaigne e, mais perto de nós, de Proust, de Machado de Assis ou de Borges. Clássicos, diria Calvino. Mais que isso, textos de fundação, eles próprios, já, bibliotecas imaginárias que o tempo lhes permitira acolher e recolher, tornados, em movimento inverso, inelutavelmente presentes na bagagem dos viajantes por vir.

Nesse jogo de passar o anel, prazer especialíssimo de tocar as mãos do outro, para trazer à cena Roland Barthes em no seu ensaio “Au Séminaire” (BARTHES, 1974, p. 52), Pasolini é, na sua melhor acepção, um ladrão de palavras e de metáforas. Ele nutre o seu imaginário da escritura de Dante, num gesto que não escapa a Didi-Huberman ao intuir essa “mise en mouvement” de frutuosa aliança e ousada *mésalliance*. O olhar do crítico, já se sabe, é uma aventura de segundo grau, experiência *perversa* (BARTHES, 1973, p. 31) por tirar seu gozo do gozo do outro, neste caso de dois imensos escritores, Dante e Pasolini, que, separados factualmente por seis séculos, se tornam, no recorte exemplar de Didi-Huberman, absolutamente contemporâneos. De certo modo ambos transcendem o seu tempo para invadir além ou aquém o espaço da literatura, sob a forma da projeção ou da reminiscência.

O mundo de Dante era o de uma Idade Média cristã. *A Divina Comédia*, sua obra magna, tem certamente uma dimensão autobiográfica, que transcende contudo largamente a referência pessoal do exilado de Florença, para atingir, por demonstração narrativa e ficcional,

os campos da política e da ética, num acerto de contas com o poder do seu tempo; e, num plano mais alargado, torna-se peregrinação filosófica de base neoplatônica, de que se não afastavam, por isso mesmo, os valores teológicos do Cristianismo, na metafórica caminhada ascendente do Inferno ao Paraíso, com uma passagem pelo tempo expectante do Purgatório. *A Divina Comédia* é ideológica e espiritualmente uma ascensão para a luz, para o puro amor *che move il sole e l'altre stelle*. No Inferno brilhavam tão somente fracas luzes intermitentes (*luciole*), à maneira de fogos-fátuos, como a lembrar aos condenados o peso dos pecados que os roubara à vera luz.

Seis séculos depois, o jovem Pasolini vive, na trágica e coercitiva Itália fascista, tempos sombrios de uma travessia infernal, que evocam os primeiros versos da *Divina Comédia* de Dante: *No meio do caminho da vida / me encontrei perdido numa selva escura / desviado da estrada certa*¹. Não estaria ainda o jovem estudante de Bolonha “a meio do caminho da sua vida” (era demasiado jovem para adequar-se à metáfora), mas a *selva escura* que dominava a Europa daquele início dos anos 40 fazia sucumbir facilmente os espíritos mais firmes e corajosos. Para Pasolini a revolta da juventude intelectual, que caminhava na contramão do sistema, tinha então qualquer coisa de uma ingenuidade sexualizada como bem cabia aos seus vinte anos incompletos. Era estudante de Letras, não estava no *front*, e, muito à moda camusiana de um certo desejo de *imaginar Sísifo feliz* (CAMUS, 1970, p. 166), por vezes o absurdo podia encontrar na “*joi d’amor*”, de reminiscência provençal (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20), um modo de reação – é certo que desviante – à violência da guerra, *selva escura* da qual se escapava assim, por breves momentos, mesmo que com alguma culpabilidade pela euforia.

Didi-Huberman resgata, como apoio para as suas reflexões estéticas e éticas, uma carta datada de 1941 em que Pasolini refere uma aventura noturna com amigos nos arrabaldes de Bolonha. Em meio ao gozo da ousadia dessa, digamos, *excursão* (o fato de *saírem do curso*, escapando possivelmente à imposição do toque de recolher) os jovens rapazes avistaram *uma imensa quantidade de vagalumes* que brilhavam na escuridão como bosques de fogo, *porque se amavam, porque se procuravam com amorosos voos e luzes*. E acrescenta: *enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial*. A esse encantamento dos vagalumes, segue-se, contudo, um espanto: chegados ao cume da colina, os jovens avistaram claramente *dois projetores muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era impossível escapar* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19), e foram imediatamente tomados pelo medo de serem descobertos. Era uma luz forte e violenta, luz das torres de vigia, em busca de inimigos, de prisioneiros fugidos, de judeus escondidos, sabe-se lá. Luz demasiado clara, luz imensa e brutal, que feria mais que alumiaava. Impossível naquele momento não opor essa visão infernal da grande luz à beleza que há pouco os encantara, das luzes intermitentes dos vagalumes (*luciole*) que insistiam em brilhar na noite escura. Nessa carta ao amigo Franco Farolfi, Pasolini tinha virado a metáfora de Dante pelo avesso. Sobre isso comenta Didi-Huberman:

É um tempo em que os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em

¹ “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita*” (DANTE, “Inferno”, vv 1-3)

vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir os seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto à luz, com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto às *luciole*, elas tentam escapar como podem à ameaça, à condenação, que a partir de então atinge sua existência. (Didi-Huberman, 2011, p. 17)

É certo que, nesse mesmo livro, Didi-Huberman refaz todo o percurso da metáfora dos vagalumes ao longo da obra de Pasolini para constatar que, afinal, nos anos 1970, diante da emergência do que o grande cineasta e poeta italiano considerava *um fascismo radicalmente, totalmente, imprevisivelmente novo* (2011, p. 26), a utopia é discreditaada e ele afirma, em termos literais (diante da tragédia ecológica) e em termos metafóricos (diante da tragédia neoliberal), a *impossibilidade da sobrevivência* dos vagalumes.

Mas para o que aqui me interessa – e, aliás, fazendo eco às próprias opções éticas de Didi-Huberman – opto por me ater à metáfora da carta de 1941, a da *resistência dos vagalumes*. É ela que me servirá, já agora, para provar que só aparentemente ando longe do projeto de leitura a que me propus no título dessas reflexões, ou seja, o de discutir a dimensão utópica na obra de José Saramago.

Essa utopia saramaguiana tem como referências fundadoras a imagem do avô Jerónimo, camponês e iletrado, que ao pressentir que a morte lhe chegava, não se deixou levar da sua aldeia sem antes ir abraçar cada uma das árvores do seu quintal (SARAMAGO, 1985, p. 29-30); e da avó Josefa que, numa noite estrelada, sentada nos degraus da casa pobre em que morava, disse ao neto sentado ao seu lado, com a simplicidade das revelações primordiais: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer” (SARAMAGO, 1985, p. 27-28). Ora, o neto escritor era José Saramago, que transformaria essas cenas vividas no passado em duas crônicas e, anos mais tarde, numa importante referência do discurso que pronunciou por ocasião da cerimônia do prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Nessa ocasião ele expressaria, de modo ampliado, o seu próprio encantamento por esses gestos simbólicos de amor à vida pronunciadas pela avó, comentando: “Não disse *medo* de morrer, disse *pena* de morrer, como se a vida de pesado e contínuo trabalho que tinha sido a sua estivesse, naquele momento quase final, a receber a graça de uma suprema e derradeira despedida, a consolação da beleza revelada” (SARAMAGO, 1999, p. 14).

Seria muito fácil reconhecermos esse projeto utópico de José Saramago na solaridade épica do seu romance de espetacular estreia nas letras que foi *Levantado do chão*, publicado em 1980². Mas a proposta que eu gostaria de surpreender vai um pouco além e pretende reconhecer a permanência, é certo que metamorfoseada, dessa utopia, quinze anos mais tarde, aquando da publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, um romance escuro, sombrio, grave, duríssimo, onde contudo podemos encontrar, ainda, um leve aceno à hipótese de permanência da luz. Há entre esses dois romances um caminho de não raros percalços, em que será possível recuperar, tal como o fez Didi-Huberman, o trajeto simbólico de Dante a Pasolini, ou em outras

² Todas as referências ao romance *Levantado do chão* serão feitas no corpo do texto através das iniciais LC seguidas do número da página

palavras, da busca infatigável do sol ao brilho intermitente, mas significativa e persistente, da sobrevivência dos vagalumes.

*Levantado do chão*³ é uma história de camponeses alentejanos que se tece ao longo de setenta anos do século XX, se obliterarmos – injustamente, é verdade – a referência medieval a uma jovem camponesa violentada na fonte por um certo cruzado de Afonso Henriques, de nome Lamberto Horques Alemão. Essa violência é fundadora da família Mau-Tempo, protagonista da história, e deixa como marca indelével uns improváveis olhos azuis que, com frequência irregular, reaparecem entre os seus descendentes, potencializando a espoliação do homem do campo ao ilustrá-la desde a origem da formação de Portugal até à vitória da revolução agrária no pós-25 de Abril de 1974. O romance acompanhará mais de perto a travessia de quatro gerações, sendo três da família Mau-Tempo, em que se inclui o protagonista João Mau-Tempo, e uma quarta formada pelo núcleo da filha Gracinda, do genro Manuel e da neta – Maria Adelaide – que, como assinala o narrador, herda do pai o sobrenome Espada, não como destino, mas porque “é nome de sua preferência” (LC ,363).

Misturando personagens reais e ficcionais, dedicando seu livro àqueles que testemunharam as lutas na terra e a dois de seus heróis assassinados pela repressão – Germano Vidigal e José Adelino dos Santos – , José Saramago concebe o que há de melhor na estratégia realista, que não é exatamente uma simples operação mimética, mas antes um processo de mão dupla, capaz de ficcionalizar o factual, ao inseri-lo numa estrutura romanesca, e ao mesmo tempo de dar factualidade à ficção, através do pacto de veracidade testemunhal das matrizes da história.

Levantado do chão tem um evidente carácter épico, que se pode ler não apenas na caminhada ascensional dos personagens, que simbolicamente passam do *Mau-Tempo* do jugo e da opressão até à *Espada* da luta enfim vitoriosa; mas também, estruturalmente, na recuperação metamorfoseada de não raros ecos camonianos que lá estão desde o título, através do participio “levantado”, derivado verbo *levantar/alevantar*, presente em quarenta e oito registros d’*Os Lusíadas*, tal como informa a pesquisa de Antônio Geraldo da Cunha, publicada no Brasil em 1980 sob o título de *Índice analítico do vocabulário d’Os Lusíadas*. O carácter épico do romance transparece ainda em recorrentes metáforas que aproximam a terra do mar, arados ambos pelo trabalho anônimo dos navegantes de outrora ou dos camponeses do presente: “O Latifúndio é um mar interior” (LC, 319); “mas quantas vezes será preciso dizer que o latifúndio é um mar interior” (LC, 358), ou ainda, “No latifúndio interior não pára a circulação das ondas” (LC, 363).

O romance se inscreve, por outro lado, na linhagem dos textos de formação, pois nele se assiste ao lento processo que vai da quase total alienação a que estavam expostos os trabalhadores do campo, até a uma iluminada tomada de consciência que os torna agentes fecundos de uma revolução. O narrador resgata metaforicamente esse percurso ao lembrar: “Porém todos os tempos acabam por se cumprir. Este trigo, qualquer pessoa o vê, está maduro, os homens também” (LC ,138). No confronto com os donos do Latifúndio – os Bertos e suas variantes, apoiados pela força do Estado e pela Igreja, em resumo, a tríade da “LEI” – saem vitoriosos os trabalhadores, após uma luta de séculos que acaba por se cumprir.

³ Para não sobrecarregar visualmente o texto, as referências aos dois romances – *Levantado do chão* e *Ensaio sobre a cegueira* – serão feitas da seguinte forma: LC ou EC seguidos apenas de vírgula e do número da página.

Para além da maior obviedade da nomenclatura irônica dos agentes da polícia, tautologicamente identificáveis no nome e na função pela rima interna que os caracteriza a todos (o Cabo Tacabo, o Sargento Armamento, o Tenente Contente), e a presença, ao longo de três quartos de século, de um mesmo nome para o representante da Igreja (o eternizado Padre Agamedes), o que permite inferir o seu congelamento ideológico, vale pensar que a redundância em eco dos nomes dos latifundiários (Lamberto, Adalberto, Sigisberto, Norberto, Gilberto...), se propositalmente os confunde, apesar da genealogia imponente que os assinala, serve também para inscrever a sua força e o seu poder através do radical “berht”, de origem germânica, que significa “luminoso”, “brilhante”. De certo modo era como se esses latifundiários possuíssem intrinsecamente o brilho do poder, herança antiga de tempos imemoriais. Mas a dimensão épica do romance vai justamente virar do avesso essa história, o que já vinha indiciado nas palavras do narrador ao final do primeiro capítulo: “Tudo isto pode ser contado doutra maneira” (LC, p. 14).

Ora, essa outra maneira de contar incluirá justamente o fato de que o nome próprio é um significante poderoso na construção dos significados. Só que o poder não é eterno como muitas vezes parece⁴, e o narrador, que nos convida a olhar “um brejo que parece morto” para sugerir que sejamos atentos às metáforas, afirma com segurança que “só cegos de nascença ou por vontade própria não verão o frémito de água que do fundo vem subitamente à superfície [...] até ao rebentar do gás enfim liberto” (LC, 125). A revolução faz com que o poder mude de mãos e o romance termina quando o velho poder se cala, abandonando o espaço do Latifúndio que outrora lhe pertencia, de modo que a vitória do oprimido se assinala também pelo silêncio do opressor. O padre Agamedes, por exemplo, que acreditara poder convencer os camponeses, em suas reiteradas homilias, de “que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso” (LC, 78), perde o dom da palavra pois “quando a questão é duvidosa o padre Agamedes tresvaira um pouco, fala por parábolas, é só para ganhar tempo” (LC, 354); o silêncio se prolonga também na guarda, “que não sai do posto” (LC, 364); e quanto aos latifundiários, “nem falando nem cantando, nem calando nem chorando estão Norbertos e Gilbertos ausentes, para onde foram, sabe-se lá” (LC 364).

Entretanto, do outro lado da história, há também uma escolha motivada dos nomes, e Maria Adelaide Espada, herdeira dos olhos azuis do avô, João Mau-Tempo, é uma menina que nasce com a bagagem simbólica de um Cristo terreno – com direito aos três reis magos (o avô, o tio e o pai); aos presentes (uma flor de gerânio trazida pelo avô, um malmequer transformado em bem-te-quer, que o tio lhe oferece, e as duas mãos espalmadas do pai que eram como duas flores); e até mesmo ao cometa transformado em vagalumes que alumiam, na noite escura, o caminho do pai ao encontro da filha acabada de nascer. E essa menina, que herda do pai a “Espada”, é ela mesma “Adelaide”, nome também de origem germânica, cujos radicais são “athal” (nobre) e “haidu” (espécie, qualidade). A ela cabem, assim, todos

⁴ “A história das searas repete-se com notável constância, mas tem suas variantes” (LC, 303).

“o mundo é, visto de Monte Lavre, uma coisa delicada, um relógio que só pode aguentar um tanto de corda [...] Um relógio é sólido dentro da sua caixa polida, inoxidável, à prova de choques até o limite do que lhe for suportável [...] Mas, se lhe tiram a casca, [...] qualquer um de vós pode apostar, e ter a certeza de ganhar, que acabaram os dias venturosos. Visto de Monte lavre, o mundo é o relógio aberto, está com as tripas ao sol, à espera que chegue a sua hora” (LC, 137-138)

os atributos simbolicamente capazes de justificar a tomada do poder que ocupa o lugar da nobreza antiga dos “bertos”, já que a ela cabe, também no nome, a qualidade da nobreza nova, não mais herdada, mas conquistada na luta.

Seria importante, contudo, não deixar de assinalar que José Saramago escolheu como ponto culminante da sua narrativa, publicada em 1980, o momento simbólico do apocalipse da Revolução agrária do Alentejo, o seu dia “levantado e principal” (LC, 366). Temos, pois, que convir que, entre o tempo final da narrativa (1974/1975) e o tempo da narração (1980), os cinco anos que decorreram foram conscientemente eclipsados, como a sugerir que uma escolha ideológica havia sido feita pelo autor, e essa escolha era “de justiça” (LC, 364). A vitória solar daquele verão glorioso, em que os camponeses tomaram as herdades do Alentejo abandonadas pelos latifundiários que emigraram para outros paraísos fiscais, temerosos do destino do 25 de Abril, terá tido contudo os seus revezes: as cooperativas agrícolas recém-criadas terão certamente conhecido dias menos promissores; as famílias dos antigos latifundiários foram a pouco e pouco exigindo a devolução das terras através de pressões jurídicas e políticas; a futura entrada na União Europeia traria ainda, como suplemento, entre as suas contrapartidas, algumas graves sanções econômicas impostas por uma discutível uniformização das políticas agrárias, ditadas pela mundialização, pondo em risco a produção agrícola portuguesa, como foi o caso das laranjas do Algarve ou do trigo do Alentejo.

Mesmo que a uma distância de poucos anos (1975-1980), nenhuma dessas questões terá sido ignorada por José Saramago. Contudo, ao elidir a crise que já então despontava, podemos crer que ele estava fazendo uma dupla aposta: a primeira seria, certamente, a de garantir a justa homenagem à resistência de um campesinato, cujas vitórias tinham ultrapassado de longe os projetos de uma tradicional reforma agrária, operando uma verdadeira revolução pela posse da terra; a segunda terá sido a da utopia que, desde então, se mantém acesa entre aqueles que fizeram a revolução e, já agora, entre os seus descendentes, que não se cansam de exigir, dos sucessivos governos, uma política mais justa para o campo, o que inclui, por exemplo, a problematização dos impactos de uma agricultura extensiva, descaracterizadora da biodiversidade da região, ou ainda o investimento em projetos que beneficiem o estatuto do homem do campo de modo a evitar o êxodo das populações jovens para as cidades. Para além disso, a escrita de *Levantado do chão* é emblemática de uma experiência rural que José Saramago pudera apreender através da herança dos avós camponeses, mas ainda, mais próximo da escrita do romance, através da sua vivência pessoal, na decorrência imediata do impacto do fim do PREC⁵, a partir de 25 de novembro de 1975, quando ele é demitido da direção do Diário de Notícias e, desempregado, vai viver por alguns meses em contato íntimo com as famílias camponesas de Monte Lavre e arredores alentejanos, recolhendo em cadernos de anotações e fitas gravadas as suas histórias de luta.

Enfim, toda essa sequência de condicionantes justifica a solaridade do capítulo final do romance cuja ação concreta se inicia pela indicação: “Este sol é de justiça” (LC 364), contrapartida evidente da abertura do seu segundo capítulo⁶ que refere o mau tempo literal da

⁵ PREC – Processo Revolucionário em Curso

⁶ O segundo capítulo é justamente aquele em que a narrativa propriamente se inicia. O primeiro, como não raro sucede em romances do autor, é uma espécie de preâmbulo do que se vai ser narrado a seguir. O mesmo sucede em *História do cerco de Lisboa* ou em *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

história: “Começou-lhes a chover para o fim da tarde” (LC, 15). Estaríamos certamente enganados ao tomar essas duas referências como simples notações descritivas. Elas estão atadas como significantes e significados da história, pontos extremos na caminhada em direção ao sol de justiça que “queima e inflama” e que, afinal, já vinha indiciado na cena do nascimento de Maria Adelaide, com a irrupção do grito e o advento da luz:

Há, porém, milagres. A menina está deitada em cima do lençol, bateram-lhe logo que veio ao mundo e nem de tanto precisava por que *na sua garganta voluntariamente se estava já formando o primeiro grito da sua vida, e há-de gritar outros que hoje nem por sombra deles se imaginarão possíveis, e chora, sem lágrimas* (LC, 295 – itálicos nossos).

[...] *como é dia de clara e quente luz e a porta está aberta, cai sobre este lado do lençol uma luminosidade reflectida, não curemos agora de saber donde* (LC, 295 – itálicos nossos).

Duas horas depois, mais tempo fosse e todo haveria de parecer curto, Manuel Espada saiu de casa, vai ter de esforçar o passo para chegar ao trabalho antes do sol fora. *Os dois vagalumes que tinham estado à espera puseram-se outra vez a voar, rentinho ao chão, com tal claridade que as sentinelas dos formigueiros gritaram para dentro que estava o sol nascendo* (LC, 301).

O nascimento de Maria Adelaide é, portanto, essa antemanhã; é a luz que antecede a madrugada, a luz que põe em ação as formigas, atentas observadoras das dores e dos trabalhos dos homens, elas que, tendo sido as únicas testemunhas da cena de tortura e morte de Germano Vidigal – estratégia ambígua em que o narrador introduz a presença de um realismo fantástico que serve, aliás, paradoxalmente à verossimilhança do narrado (uma cena de tortura não tem observadores passíveis de narrá-la) – se prometeram um dia dizer “a verdade, toda a verdade e só a verdade” (LC, 176)⁷.

Levantado do chão combina habilmente, em seu desfecho, a tonalidade épica e a dimensão bíblica de uma ressurreição dos mortos que nem sequer precisa esperar a chegada ao paraíso espiritual de Dante para acontecer. É na terra, na mesma terra a que pertencem as vontades de Baltasar e de Blimunda, na mesma terra a que pertence também José Saramago, tal como está inscrito na sua lápide, aos pés de uma oliveira transportada de Azinhaga para o coração de Lisboa, é nessa terra, repito, que brilha “o sol de justiça” e que os mortos se levantam do chão. Nenhuma suposta transcendência sustenta, contudo, esta cena final do romance: é simplesmente *de justiça* que na terra o sol brilhe⁸, assim como é *de justiça* que os “mil vivos e os

⁷ “Holmes está morto e enterrado, tão morto como Germano Santos Vidigal, tão enterrado como não tarda que este esteja, e sobre estes casos não-de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade”. (LC, 176)

⁸ “Este sol é de justiça. De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, ai esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tratores que avançam, vão devagar, é preciso ligar com os que vêm de outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para o outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante, vão carregados os atrelados, já há quem caminhe a pé, são os mais novos, para ele é uma festa, e então chegam à herdade das Mantas, andam aqui cento e cinquenta homens a tirar cortiça, juntam-se todos com todos, e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis, a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz”. (LC, 364)

cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros” se ergam juntos do chão porque, afinal, “é dia de revolução, quantos são” (LC, 364).

Chegados, portanto, a este inequívoco tempo da luz, a questão que entretanto se coloca é esta: onde surpreender mais além, na obra de José Saramago, senão esse imenso sol, ainda a sobrevivência dos vagalumes?

Os vagalumes, já o sabemos, brilham na noite escura e são a comprovação da saúde da natureza e do seu equilíbrio ecológico. O excesso de claridade, as luzes artificiais, mas também os dejetos, o lixo urbano, os pesticidas ameaçam a dança luminosa dos machos e das fêmeas em busca do acasalamento, condenando os vagalumes ao desaparecimento. A sua sobrevivência real e metafórica exige uma luta persistente em tempos da nossa modernidade tardia, ameaçada de sucumbir nas crises ecológica, política, social, econômica e ética. Por isso mesmo podemos concluir que se os vagalumes sobrevivem é porque lutam. Eles são como aquela “pequenina luz” do poema de Jorge de Sena, que “apenas brilha bruxuleia ondeia / indefectível próxima dourada” em modo de resistência. O poema de Sena reitera, aliás, esse embate entre a degenerescência e a luz, repetindo em anáfora o esforço contundente para continuar a brilhar: “Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha. / Tudo é terror vaidade orgulho: brilha. / Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha. / Tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha. / Desde sempre ou desde nunca ou para sempre ou não: brilha”⁹.

⁹ Uma pequenina luz bruxuleante
 não na distância brilhando no extremo da estrada
 aqui no meio de nós e a multidão em volta
 une toute petite lumière
 just a little light
 uma piccola... em todas as línguas do mundo
 uma pequena luz bruxuleante
 brilhando incerta mas brilhando
 aqui no meio de nós
 entre o bafo quente da multidão
 a ventania dos cerros e a brisa dos mares
 e o sopro azedo dos que a não veem
 só a adivinham e raivosamente assopram.
 Uma pequena luz
 que vacila exacta
 que bruxuleia firme
 que não ilumina apenas brilha.
 Chamaram-lhe voz ouviram-na e é muda.
 Muda como a exactidão como a firmeza
 como a justiça.
 Brilhando indefectível.
 Silenciosa não crepita
 não consome não custa dinheiro.
 Não é ela a que custa dinheiro.
 Não aquece também os que de frio se juntam.
 Não ilumina também os rostos que se curvam.
 Apenas brilha bruxuleia ondeia
 indefectível próxima dourada.
 Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha.
 Tudo é terror vaidade orgulho: brilha.

A sobrevivência da “pequenina luz”, outro modo de dizer a sobrevivência dos vagalumes, exige portanto o alto preço do enfrentamento de um tempo distópico que aparecerá radicalizado no romance *Ensaio sobre a cegueira* cuja constituição ficcional elege, para dar forma ao absurdo, a imagem de uma inesperada cegueira branca, que rasura e desacorda a similitude com a cegueira convencional da ausência de luz, tornando-a exponencialmente absurda por escapar duplamente à racionalidade: ela é desconhecida e ela não se presta ao conhecimento.

Radicalizando a experiência dolorosa, esse “mar de leite” desencadeia as pulsões mais violentas no seio da comunidade de cegos, vítimas em princípio da doença e da irracionalidade das decisões sanitárias do governo, mas agentes eles próprios da instituição de uma violência interna, o que nos permite evocar, sem grande esforço o que diz Hannah Arendt sobre a banalidade do mal. Ela afirma que o mal é banal no sentido de que ele não é necessariamente produzido por figuras ontologicamente monstruosas, mas, ao contrário disso, pode instalar-se no homem comum. O último capítulo do seu livro – *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* – se encerra com este parágrafo: “Foi como se naqueles últimos minutos ele estivesse resumindo a lição que este longo curso de maldade humana nos ensinou – a lição terrível da *banalidade do mal*, que desafia as palavras e os pensamentos” (ARENDR, 2009, 274). Essa passagem de uma questão histórica a um conceito filosófico não só excluía qualquer condescendência com o acusado, como ampliava desmesuradamente os limites do horror. Ao concluir que o mal não advinha de uma raiz monstruosa, ela o retirava do espaço da exceção e apontava que ele podia ser gerado sempre que uma ideologia pérfida pudesse roubar ao homem a capacidade de pensar e de julgar.

Ensaio sobre a cegueira é certamente uma grave denúncia da cegueira dos homens. Ao fim dessa saga infernal, não nos enganemos, a constatação da protagonista, a mulher do médico, a única personagem que não cega, é sobremaneira grave porque ela se conjuga no presente: “Penso que não cegámos, *penso que estamos cegos*, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (EC, 310). Nenhum *happy end* pode ser anunciado quando a narrativa se encaminha para o recobrar da visão. A cegueira é em si mesma irracional porque nada justifica seu início nem o seu fim. Por outro lado, a catábese, que todos experimentaram, não lhes garante necessariamente o efeito positivo de uma revelação coletiva que apontasse para a efetiva superação da crise de valores da comunidade.

Não podemos, portanto, falar de um aprendizado, contudo, para aqueles que, diante do mal extremo, conseguiram manter viva a capacidade de julgar e de pensar, a que se referiu Hannah Arendt, a experiência cruel resulta ao menos num precário desvelamento daquilo que estava oculto ou esquecido, a forma possível da resistência para não sucumbir.

Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha.
 Tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha.
 Desde sempre ou desde nunca ou para sempre ou não: brilha.
 Uma pequenina luz bruxuleante e muda
 como a exactidão como a firmeza
 como a justiça.
 Apenas como elas.
 Mas brilha.
 Não na distância. Aqui
 no meio de nós. (SENA, 1958, p. 86)

Se essa descida aos infernos não é, como para Dante, uma etapa ascensional em direção ao Sol e às outras estrelas, José Saramago parece negar-se a fechar todas as saídas. Sua construção narrativa permite intuir qualquer coisa que vai além da denúncia, dando a ver, em meio ao caos, uma ilha de saúde formada por sete personagens, cuja composição escapa à evocação bíblica e plástica¹⁰ da parábola dos cegos, posto que seis deles são conduzidos por uma mulher que vê. Há, mesmo, no romance algumas cenas exemplares em que esses personagens, mergulhados na mais radical das abjeções, conseguem recompor a dignidade de alguns gestos de sua quase esquecida humanidade. São essas as cenas da “pequenina luz” que apontam, a meu ver, no limite, para a sobrevivência dos vagalumes.

Recorto, como ponto de partida, o episódio emblemático de uma proposta de jogo, nascida surpreendentemente no espaço infernal do manicômio onde tinham sido enclausuradas as primeiras levas de cegos. A regra do jogo consistia em cada um narrar o que vira pela última vez antes de cegar. Depois de algumas histórias mais ou menos anódinas, que de qualquer modo os afastava, pela lembrança benfazeja, da violência a que estavam expostos, “uma voz desconhecida” intervém para também a contar a sua última visão: “O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu” (EC, 131). O que então essa voz começa a descrever é na verdade mais que um quadro, é uma tela compósita em que se mesclam todos os tempos e todos os gêneros e todos os temas e todas as escolas da pintura ocidental. Aí ficam lado a lado: “uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados de outros sóis”; “um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz”; “uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos a atravessar uma ribeira”; “uma mulher com uma criança ao colo”; “uns homens a comer [...] Os homens eram treze”; “uma mulher nua, de cabelos louros, dentro duma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela”; “uma batalha [...] Mortos e feridos [...] E um cavalo com medo” (EC, 131).

Quem faz esse jogo de tão ricas referências é um cego confesso, duplamente anônimo por não lhe calhar nenhum epíteto referenciável como sucedia aos demais: “o primeiro cego”, “o médico”, “a mulher do médico”, “a rapariga dos óculos escuros”, “o rapazito estrábico”, “o velho da venda preta”, “a mulher das insónias”. O narrador prefere reservar-lhe o lugar do segredo, como se essa “voz desconhecida”, que afinal nunca se faz conhecer, surgisse como que emanada, momentaneamente, da enunciação para o enunciado. Surpreender nela a voz autoral não seria absolutamente improvável até porque esse tipo de *clin d’oeil* é uma estratégia de intervenção pontual de José Saramago para sublinhar a gravidade de certos momentos-chaves de uma narrativa, que exigem a presença do autor como uma radicalização dos frequentes comentários do narrador¹¹.

¹⁰ “O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos [...] e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo. (SARAMAGO, 1996, p.125) alusão ao Evangelho de Mateus 15:14, quando Jesus dirige uma crítica aos fariseus: “Deixai-os. São **cegos** e guias de cegos” e ao quadro homônimo de Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569)

¹¹ Em *Levantado do chão* à cena de tortura de Germano Vidigal sucede justamente um diálogo entre o autor e o “doutor Romano delegado de saúde” que forja um atestado de óbito para encobrir a morte por tortura com a falsa alegação de suicídio por enforcamento: “Mas olhe lá, doutor Romano delegado de saúde, não vá tão depressa que

A figura do autor é acrescida, neste caso, de um efeito de verossimilhança pois ele é, certamente, quem melhor poderia intuir que o jogo e a arte têm em comum um valor que excede qualquer finalidade prática, podendo atuar numa esfera da alma humana que caminha na contramão de um mundo regido pela racionalidade do espírito e pela rentabilidade do trabalho. O jogo e a arte funcionam, neste caso, como a *contra-dicção* do absurdo, o devaneio precário que insere a memória da beleza na ignomínia e no caos, como exemplos dos “poderes imateriais”, que Umberto Eco definiu como exercícios feitos “*gratia sui*, em outras palavras, por amor de si próprios, pelo prazer, pela elevação espiritual, pelo alargamento do conhecimento, talvez mesmo por puro passatempo, sem que ninguém se obrigue ou se sinta obrigado”¹² (ECO, 2002, p. 9). O jogo é capaz de instalar naquele inferno concentracionário o diálogo, a conversa e a adivinha como uma súbita suspensão da realidade, uma “pequena luz” que brilha no caos.

A segunda cena exemplar é, paradoxalmente, a que sucede à maior violência coletiva até então experimentada pelos cegos: no manicômio trava-se uma guerra civil, em que as maiores vítimas são as mulheres estupradas como preço pela ração de comida, num inimaginável mercado negro da miserabilidade. As mulheres assumem o fardo, os homens consentem, o preço é pago, mas uma das vítimas sucumbe à violação. A cena descrita é então uma evocação plástica da “Pietà”, a mulher do médico a sustentar nos braços o corpo da companheira, com uma suplementar alusão paródica à “Última ceia”, em que se reúne o que pode restar dos gestos de dignidade, de generosidade, de respeito, em outras palavras de amor.

Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, [...] *Levantou em braços o corpo* subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, *Este é o retrato do meu corpo, pensou.* (EC, 178)

ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim, olhe lá e diga-me se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, Isso não vi, disseram-me que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, não havia mais que ver, Será mentiroso, Romano e delegado de saúde, ganhou como e para quê, e desde quando, esse feio hábito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porquê, Por medo, Vá em paz doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência, forniche-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, *Adeus, senhor autor*, Adeus, senhor doutor, mas tome um conselho que lhe dou, evite as formigas, sobretudo aquelas que levantam a cabeça como os cães” (LC, 177).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, após a cena de estupro coletivo, a mulher do médico decide lavar o corpo da cega das insónias antes de enterrá-la. Vai em busca de um balde, mas só encontra sacos rotos, o que dificulta a tarefa já por si desmesurada. E então que “a água jorrou com força, esparrinhou violentamente e cobriu-a dos pés à cabeça. Os cegos assustaram-se e recuaram, pensaram que um cano tinha rebentado, e mais razão tiveram para pensá-lo quando a água entornada lhes chegou de inundação aos pés, não podiam saber que fora despejada *pelo estranho que tinha entrado*, foi o caso de ter a mulher compreendido que não iria poder com tanto peso. Torceu e enrolou a boca do saco, lançou-o para as costas, e, como pôde, correu para fora dali”. (EC, 181)

¹² Texto consultado em tradução francesa a partir da qual foi feita a tradução inserida neste ensaio. O texto completo é o que segue: “Nous sommes entourés de pouvoirs spirituels, qui ne se limitent pas à ce que nous appelons valeurs spirituelles, telles qu’une doctrine religieuse. [...] Et parmi ces pouvoirs, je compterai celui de la tradition littéraire, c’est à dire l’ensemble des textes produits par l’humanité à des fins non pratiques [...] mais plutôt *gratia sui*, par amour d’eux-mêmes – et qu’on lit pour le plaisir, l’élévation spirituelle, l’élargissement des connaissances, voire comme pur passe-temps, sans que personne ne nous y contraigne [...]”.

Pareceria quase impossível a essas mulheres violadas, feridas, humilhadas, escaparem daquele antro profundo em que haviam mergulhado, marcadas que estavam no corpo e no espírito. E, contudo, uma água “ainda que fétida, ainda que apodrecida”, conseguida a custo pela mulher do médico, vem em socorro do corpo morto da “mulher das insónias”, já então adormecida para sempre.

Queria um balde [...] queria enchê-lo de água, ainda que fétida, ainda que apodrecida, queria lavar a cega das insónias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra [...] Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria. (EC, 180-181)

Fugidos do manicômio pelo incêndio que o devasta, os cegos são então lançados no inferno da cidade. Nesse novo espaço do caos, a descrição de um gesto de evocação épica, inspirada no quadro de Delacroix, “La liberté guidant le peuple”, teria grande chance de parecer inadequada ou inverossímil. Cabe, contudo, ao experto narrador combinar estratégias, de que não se ausenta uma parcela de auto-ironia, para devolver, ao momento que tangencia a tragédia, a integridade merecida. Preparada em pequenas descrições anteriores, só aparentemente anódinas, o quadro surge de repente inteiro, quando a mulher do médico vai em busca de comida num supermercado já vandalizado por outros cegos famintos. Vale acompanhar os passos dessa descrição em crescendo que aponta, pela luz, uma nova resistência às trevas:

A mulher do médico conseguira enfim sair para o patamar, praticamente *vinha meio despida*, por ter ambas as mãos ocupadas não se pudera defender dos que queriam juntar-se ao pequeno grupo que avançava [...] os soldados iam ficar de olho arregalado quando ela lhes aparecesse pela frente *com os seios meio descobertos*. (EC, 209)

[...] também tenho de arranjar roupas, estamos reduzidos a *farrapos*, a mais necessitada era ela, *pouco menos do que nua da cintura para cima*. (EC, 217)

Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua. Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão *ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima*, agora *ia de peitos descobertos*, por eles lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, *não era a liberdade guiando o povo*, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para *se levar levantados como uma bandeira* (EC, 225)

Uma heroína “ofegando, com as pernas a tremer” só aparentemente desmonta o tom grandioso de uma cena tradicionalmente reconhecida e que vem sendo paulatinamente insinuada pelo narrador: “vinha meio despida”, “com os seios descobertos”, “pouco menos do que nua da cintura para cima”, “agora ia de peitos descobertos”. A essas etapas descritivas se soma então o advérbio “lustralmente”, que transforma a personagem num centro luminoso, tal como ela nos aparece na referida tela de Delacroix, com o suplemento purificador da água da chuva que lhe escorre pelo corpo. Essa referência plástica é, contudo, estranhamente desconstruída quando o narrador afirma, com alguma surpresa para o leitor, que ela “não era a liberdade guiando o povo”, parecendo aniquilar uma *ekphrasis* que ele viera até então lentamente construindo.

Ledo engano se assim o entendemos. Essa desmistificação de uma similitude culturalmente dignificadora só faz, na verdade, potencializar a caminhada da protagonista que “felizmente” – explicita desta feita o narrador – não carece de trazer os sacos de comida “levantados como uma bandeira” pelo simples fato de eles superarem largamente a reconhecida gestualidade épica ao se fazerem imagem concreta e não apenas simbólica da salvação. A mulher do médico, que caminhava ofegante, dobrada pelo peso dos sacos de comida que ela conseguira bravamente resgatar, era sem qualquer sombra de dúvida uma nova Marianne, superlativamente vitoriosa posto que saída da maior das vicissitudes.

Os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* são evidentemente seres desabrigados que percorrem ruas, praças e becos de uma cidade descaracterizada, dilapidada, saqueada, em que se perderam as referências mínimas da civilização: “o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo” (EC, 280). Errantes, os seis protagonistas que têm suas histórias contadas, guiados sempre por aquela que vê, chegam, enfim, a um destino que lhes parece estranhamente reservado. O narrador, com suas manhas de cineasta, sabe fazer do seu olhar uma câmera que ele amplia ou reduz segundo a pertinência da descrição: ora as grandes cenas de multidão como a da insurreição dos cegos ou o incêndio no manicômio, ora um pequeno gesto salvador, ora o voyeurismo de uma cena privada. O *close-up* e a câmera indiscreta serão, enfim, as estratégias de apreensão privilegiadas através das quais o narrador recolherá os pequenos gestos de afeto que deixam justamente entrever a *métaphore filée* do que vimos chamando até aqui de a “sobrevivência dos vagalumes”.

O romance encaminha-se para o desenlace com a chegada do pequeno grupo à casa da mulher do médico. Essa chegada ao apartamento é uma espécie de primeiro resgate da dignidade perdida. Suas portas haviam resistido às invasões aleatórias dos cegos perdidos na cidade, e a casa tinha sido preservada, de modo a converter a chegada dos sete peregrinos num retorno feliz ao ninho abandonado. Cada pequeno gesto narrado dá, então, à cena a dimensão da entrada num paraíso inviolado:

Vivíamos aqui, limitou-se a responder. [...] O médico meteu a mão num bolso interior do seu casaco novo e tirou as chaves. Ficou com elas no ar, à espera, mas a mulher guiou-lhe suavemente a mão em direção à fechadura. [...] Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro duma casa fechada, noutra tempo teríamos corrido a abrir as janelas para arejar. (EC, 256-257).

O casal evoca, então, a vida ali vivida e o narrador acentua pequenos detalhes, como o fato de o médico ter consigo as *chaves* da casa, bem guardadas no bolso do *casaco novo*. Cinematograficamente a cena opta por um generoso *close up* em que a mulher do médico *guia as mãos do marido* de modo a ser ele a abrir a porta, espécie de garantia de que os pequenos gestos de humanidade podiam estar ainda vivos, sobrepondo-se à pressa da necessidade. A dimensão transcendental daquele espaço mantido íntegro – *espécie de paraíso* para os *sete peregrinos* – completa-se então pelo “inesperado cheiro duma casa fechada”, que contraria a menos valia que lhe seria atribuída pelo senso comum. Esse cheiro é como um bálsamo,

uma marca do espaço intocado, não contaminado, não violado. Um espaço original, com seu cheiro próprio, que de modo algum evocaria o desejo de “abrir as janelas para arejar”, não apenas pela circunstância óbvia de que o cheiro que viria de fora seria “pútrido, fétido, nauseabundo, pestilento” (EC, 258), mas também por outra razão, bem mais profunda, de preservação daquele útero maternal que exige necessariamente a garantia do fechamento acolhedor. Como refere Bachelard em *La poétique de l'espace*, “contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (BACHELARD, 1957, p. 62), o que convém perfeitamente à sensação de abrigo que esse encontro de uma casa com um passado vivido, uma casa de recantos conhecidos, podia representar não apenas para quem ali vivera, mas para a pequena comunidade que se formara em torno da mulher do médico. Eles voltavam a ser *habitantes do mundo, apesar do mundo*, mundo que etimologicamente (e à semelhança do conceito grego de cosmos), está ligado ao que é ordenado, puro, limpo. O caminho do manicômio-prisão ao apartamento-casa é literalmente a passagem do caos ao cosmo, do imundo, ao mundo.

A entrada no apartamento é, portanto, ritualística: retirar os sapatos no patamar, despir as roupas sujas, buscar roupas limpas, encontrar alguma pouca comida, depois sentar-se com a mesa posta e uma candeia a alumiar, *pequenina luz bruxuleante brilhando incerta mas brilhando, aqui no meio de nós, uma pequena luz que vacila exacta que bruxuleia firme que não ilumina apenas brilha*. “São umas luzes fraquinhas, [diz a mulher do médico] mas dá para vermos” (EC, 263). E enfim beber água pura de um garrafão, em boa hora recuperado pela memória do médico, preciosidade que restara de um tempo outro, antes de o casal ter sido enviado para o espaço da exclusão, e que passa a ser o símbolo de uma ressurreição na nova ceia comunitária, novo rito regido agora pela mulher do médico.

Vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez a candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a joia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa a candeia era como o sol rodeado de astros brilhantes. (EC, 264).

É ainda Bachelard, em *L'eau et les rêves*, quem se refere à água clara como o modelo axiológico de todas as purificações. Aqui a imagem dessa água pura, a água lustral, aliada à candeia iluminada cuja luz a penetra, combina habilmente os dois elementos, o fogo e a água. A luz “entrava pelo garrafão e fazia cintilar a joia que tinha dentro”, completando por duas vias o ritual de purificação que culmina, enfim, em maior amplitude, na chuva que cai poderosa e formata o cenário de uma outra alusão plástica da cultura ocidental: a dança das Três Graças.

Temos então, nesse momento, o exemplo da tal “câmera indiscreta”, quando o narrador prefere transferir para um hipotético observador – estratégia absolutamente incongruente em termos referenciais de um mundo de cegos, mas possível na ficção – a descrição do banho das três mulheres na varanda do apartamento, lá onde também estavam os sapatos e as roupas, enfim toda a carga do imundo que lucrava com a água torrencial que lhes caía do céu. O espetáculo era de tal modo restaurador que facilmente poderia derivar para uma excessiva dose

de sentimentalismo que aquele tempo da escassez certamente não justificaria. É, portanto, de um imaginário olhar vindo de fora que a cena é analisada, julgada e afinal percebida na sua dimensão absolutamente redentora.

Talvez no prédio em frente, por detrás daquelas janelas fechadas, alguns cegos, homens, mulheres, acordados pela violência das bátegas [...] recordem o tempo em que, assim, tal como estão agora, viam cair a chuva do céu. Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. (EC, 266).

[...]

Tu és bonita, disse a rapariga dos óculos escuros, como podes sabe-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, [...] Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego [...] Vou-me chegando aos cinquenta, Como a minha mãe, E ela, Ela, quê, Continua a ser bonita, Já foi mais, É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego [...] A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, *três graças nuas sob a chuva que cai*. (EC, 267).

Tal como a mulher do médico que “tem nervos de aço, e afinal [...] está desfeita em lágrimas”, também o narrador acompanha a efusão de sentimentos, mas evitando os arroubos sentimentais, esforçando-se por ver ali uma incongruência dos afetos, analisando o fato de aquela que até então não havia chorado se desfizesse absurdamente agora “por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos”. Mas a verdade talvez esteja mesmo no sentido oposto desse esforço de racionalização do narrador, que conhece bem o poder das palavras e a força das categorias gramaticais e dos designativos quando se agenciam como escritura, quando deixam de apenas apontar, informar, designar para se fazerem literatura.

Do mesmo modo, incongruente e quase improvável na narração de um mundo de cegos é a inclusão de tantas referências plásticas da história ocidental. Neste romance, que alia a cegueira branca a visão escura e caótica da cidade a que só o narrador e a mulher do médico podem aceder naquele mundo em dissolução, são as cores das metáforas plásticas uma forma de permanência da luz. Desde o jogo de adivinha dos quadros, desde a lavagem da mulher morta, desde a Marianne sem bandeira mas iluminada pela água que *lustralmente* lhe escorria pelo corpo, até à candeia de azeite atravessando de luz o garrafão de água pura e, enfim, o

banho das Três Graças, há *uma pequenina luz bruxuleante* que não abandona inteiramente a mais crua das experiências coletivas descritas por José Saramago.

A cena final é suficientemente elíptica para impedir que se encontre uma saída para o desastre. Nada aponta para outra tragédia iminente, mas também nada conduz a uma expectativa de ultrapassagem daquela cegueira ontológica para a qual o mar de leite poderia ter trazido uma verdadeira superação. Há, contudo, um velho cego de uma vista a quem um médico promete uma operação que lhe devolverá a outra vista sem as sombras de uma catarata; há uma jovem com uma vida de destino incerto que encontra nesse velho um amor; há um rapazito estrábico que perde a mãe e encontra uma família; há uma mulher, que nunca deixou de ver, mas que teve a generosidade de não roubar ao marido o pequeno lugar de detentor da chave do seu apartamento e de ajudá-lo para que fosse ele a abri-lo, devolvendo-lhe a ele, desde há tempos guiado, o precário mas simbólico lugar de quem ainda era capaz de abrir o mundo.

A mulher do médico ouve então a euforia dos que recobram a visão. Olha “para baixo, para a rua coberta de lixo” (EC, 310), imagem escatológica da peste coletiva; olha em seguida o céu e o vê todo branco. Um céu todo branco, nesse contexto, não escapa à denúncia de ser um céu todo cego, um eterno e sereno mar de leite. Se assim for, e é apenas uma hipótese cuja suposta chave o romance omite, teriam razão as inquietações camonianas diante das dores dos homens quando se pergunta: “Onde pode acolher-se um fraco humano, / Onde terá segura a curta vida / Que não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno?” (CAMÕES, 1977, I:106). A mulher do médico não terá pensado exatamente assim. Veio-lhe na verdade a ideia absurda de que chegara a sua vez de cegar. Para salvar-se, baixou os olhos: “A cidade ainda ali estava” (EC, 310). Cidade doente, imunda, coberta de despojos, infernal. Mas era certamente o que lhes sobrava. Só dali poderia haver talvez a chance de recomeçar. Recomeçar a partir do lixo, das ruínas deixadas pela história.

O romance, na verdade, não se fecha. Antes se suspende. E como se sabe, desde há muito, “o livro há-de ser [e é sempre] do que vai escrito nele” (RIBEIRO, 1990, p.79). Não há nada mais para além do ponto final. O que se pode dizer é que se o Sol não compareceu à festa ingênua das “pessoas que gritavam e cantavam”, restaram contudo, no longo caminho pela selva escura, algumas pequeninas luzes bruxuleantes que o narrador foi disseminando como a atestar “a sobrevivência dos vagalumes”.

REFERÊNCIAS

ARENDRT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1977.

CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, Col. Idées, 1970.

CUNHA, A.G. da. *Dicionário analítico de Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Presença; INL-MEC, 1980.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942.

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957

BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BARTHES, R. “Au Séminaire”. *L’Arc*, n. 56, 1º trimestre, p. 48-56, 1974.

DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e moça*. Introdução e fixação do texto: Helder Macedo. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO, J. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Caminho, 1985.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SENA, J. de. *Lisboa, Círculo de Poesia*. Moraes Editores, 1958.