

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

IRIS SELENE CONRADO

**O SER HUMANO E A SOCIEDADE EM SARAMAGO: UM
ESTUDO SOCIOCULTURAL DAS OBRAS *ENSAIO SOBRE A
CEGUEIRA E ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ***

MARINGÁ
MAIO DE 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

IRIS SELENE CONRADO

**O SER HUMANO E A SOCIEDADE EM SARAMAGO: UM
ESTUDO SOCIOCULTURAL DAS OBRAS *ENSAIO SOBRE A
CEGUEIRA E ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ***

Dissertação submetida à Banca de Defesa Pública do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Letras – como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Estudos Literários: Literatura – Teorias Críticas e História, sob a orientação da prof. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ
MAIO DE 2006

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

C754s Conrado, Iris Selene
O ser humano e a sociedade em Saramago : um estudo sociocultural das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* / Iris Selene Conrado. -- Maringá : [s.n.], 2006.
140 f.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras, 2006.

1. Literatura portuguesa - História e crítica. 2. Romance português - Crítica literária. 3. Saramago José, 1922-. *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* - Crítica literária. I. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 21.ed. P869.309

Ao Pardhal, sempre comigo,
ao *honey*, meu companheiro e amigo,
e às duas 'Anas', pelas discussões.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora e amiga Prof. Clarice, pela paciência, pelo auxílio e ensinamentos, e pelo exemplo no percurso, desde a graduação até agora, e sempre;

Aos professores Arnaldo e Adalberto, pela compreensão, gentileza, muita paciência, exemplo e pela honra de estarem comigo nesta etapa da vida;

Aos familiares, principalmente mamãe, manas, tios e primos, obrigada pela força e pelos dias de discussão filosófica;

Aos meus amigos, colegas de turma e professores do Mestrado em Letras, principalmente prof. Aécio, prof. Vera, prof. Mirian, Anamélia, Ana Cris ('Anas'), Alba, Cami, Carol ('guria'), Flor, Val, etc, etc, etc...valeu!!

Às minhas amigas Paty, Ana Paula e Rê, e aos meus amigos Doug e Richard, sempre torcendo por mim, obrigada!

Ao *honey*,

A Marta C. e Eliane R.M.B.,

A Andréia e Marlene, da secretaria do PLE,

A Deus,

A Capes, pelo incentivo por meio da bolsa de estudos concedida no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

“Porque o mundo aparecia-me sob a forma de uma absurda estupidez. Era necessário que todos os homens vivessem em estado de lucidez, se libertassem das pedras, chegassem ao milagre de *ver*. Era absolutamente necessário que a vida se iluminasse na evidência da morte.”

Vergílio Ferreira

“Na morte a cegueira é igual para todos.”

José Saramago

“E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano.”

Clarice Lispector

RESUMO

Neste trabalho, objetiva-se construir uma leitura analítico-interpretativa das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, de José Saramago, a partir da perspectiva da crítica sociológica, com base nas teorias de George Lukács, Lucien Goldmann e Antonio Candido, fundamentalmente. Após uma recuperação teórica da vertente crítica escolhida, incluindo a definição do romance, apresenta-se o estudo das personagens protagonistas das obras, bem como da ação presente e do uso da ironia e da alegoria, no *corpus* selecionado, como forma de contribuir para a análise crítica e para a reflexão sobre como os escritos de Saramago representam a relação entre ser humano e sociedade.

Palavras-chave: José Saramago; crítica sociológica; George Lukács; Antonio Candido; alegoria.

ABSTRACT. Human and society in Saramago: studying the social and the cultural aspects in *Ensaio sobre a cegueira* and *Ensaio sobre a lucidez*. The aim of this work is to analyse the novels *Ensaio sobre a cegueira* and *Ensaio sobre a lucidez*, written by Jose Saramago, from the social critic point-of-view about literature. We chose mainly Georg Lukacs, Lucien Goldmann and Antonio Candido to give support to the critical theory. We will discuss some elements of narrative such as the main characters, the actions, the irony and the allegory in the texts, after presenting a brief definition of the novel, in order to think how Saramago's books represent the relation between humans and society.

Key-words: Jose Saramago; social critic theory; George Lukacs; Antonio Candido; allegory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1 - CRÍTICA SOCIOLÓGICA E LITERATURA.....	04
1.1. Vida artística e estrutura sociocultural.....	08
1.2. Funções da literatura.....	26
1.3. Estética marxista e materialismo dialético.....	30
1.3.1. Marxismo e cultura na sociedade.....	30
1.3.2. Materialismo dialético e literatura.....	41
2 – ROMANCE E ALEGORIA.....	51
2.1. O romance e os métodos descritivo e narrativo.....	52
2.2. O romance enquanto epopéia burguesa.....	57
2.3. Tradição, história e valor artístico: a forma romanesca.....	66
2.4. Alegoria e história.....	74
2.4.1. História da alegoria.....	74
2.4.2. Alegoria e leitura alegórica.....	78
3 – LEITURA DOS <i>ENSAIOS</i> DE SARAMAGO.....	81
3.1. Leitura analítica de <i>Ensaio sobre a cegueira</i> , de José Saramago.....	82
3.1.1. O herói problemático e a ação no romance.....	84
3.1.2. Valores socioculturais na obra.....	95
3.2. Leitura analítica de <i>Ensaio sobre a lucidez</i> , de José Saramago.....	103
3.2.1. O herói problemático e a ação no romance.....	106
3.2.2. Valores socioculturais na obra.....	117
3.3. A presença da alegoria no <i>Ensaio sobre a cegueira</i> e no <i>Ensaio sobre a lucidez</i> e a função da literatura.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
BIBLIOGRAFIA.....	137

INTRODUÇÃO

A literatura responde à necessidade humana de fantasia, de ficção, assegura Antonio Candido; além disso, ela traduz visões de mundo, posicionamentos e reflexões sobre a condição humana em sociedade. Desse modo, a leitura e a análise de obras literárias pela perspectiva da crítica sociológica permitem averiguar de que forma essas concepções de mundo e de ser humano se apresentam na composição da obra, bem como verificar as funções que o objeto literário cumpre, como ele se configura enquanto instrumento de integração ou de renovação do conhecido e do que se está a descobrir, do que é valorizado e mantido pelos indivíduos sociais, e do que é marginalizado socialmente.

Dessa forma, este trabalho visa a leitura crítica das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, de José Saramago, a fim de se refletir sobre a relação entre literatura e sociedade, ao se verificar os valores sociais presentes nas obras e os seus efeitos na construção de leituras interpretativas. Para isso, busca-se identificar as estruturas interna e externa das obras, estudar a composição delas e o seu reflexo quanto à sociedade humana, observar a relação entre elas, na leitura de seus elementos alegóricos, e percebê-las como objeto artístico que se origina e retorna do meio no qual foi produzido, trazendo consigo reflexões sobre a relação entre seres humanos e estrutura social.

A abordagem adotada tem base nos estudos de Antonio Candido, George Lukács e Lucien Goldmann, fundamentalmente, e o levantamento dos elementos estruturais será pontuado sobre as teorizações de Edward Forster, Tomachevsky, entre outros, a fim de se construir uma leitura sólida das categorias da narrativa nas obras. A partir do levantamento estrutural e dos valores socioculturais das obras, e a vinculação destes ao contexto de produção artística, faz-se uma análise das alegorias nelas presentes, com o propósito de destacar as diferentes interpretações quanto ao ser humano e à sociedade, verificando-se também se as obras condizem com os valores da realidade do autor. Salienta-se que a abordagem escolhida vem sendo pouco estudada no que se refere ao estudo das obras de Saramago, uma vez que, ao se pesquisar em bancos de dados¹ de

¹ A maior parte dos dados pesquisados é proveniente de fontes eletrônicas, como banco de dissertações e teses da CAPES, de *sites* de universidades e de editoras.

fontes eletrônicas, verifica-se que tais obras são lidas a partir da perspectiva crítica de Mikhail Bakhtin, Northrop Frye, Gilbert Durand, Vladimir Propp, entre outros; Lukács e Goldmann são raramente citados, não sendo enfoque das pesquisas. Em relação às publicações editoriais, não foram encontrados, no Brasil, trabalhos concernentes ao *corpus* escolhido. Pensa-se que a crítica sociológica não tem sido alvo de estudos na área de Teoria da Literatura pelo fato de que, em primeiro lugar, ela tenha sido bastante desvalorizada pelas diferentes vertentes que surgiram com o desenvolvimento da sociologia desde a expansão do capitalismo; em segundo lugar, por ter seus representantes publicado suas críticas no final do século XIX e no início do século XX, sendo considerada, muitas vezes, como abordagem ultrapassada e limitada.

Vale salientar, porém, que a crítica sociológica foi escolhida para fundamentar a leitura da literatura de Saramago porque se acredita que esta literatura condiz, em parte, com as teorizações da vertente crítica, como na apresentação de cenas e contextos próximos da realidade de produção das obras, ou na escolha pelas temáticas de caráter social e humanista, além de também trazer personagens que espelham as contradições do ser humano em sociedade. Pensa-se também que a abordagem escolhida, apesar de limitada, como qualquer outra teoria/crítica literária, presta-se para os fins que esta pesquisa busca alcançar.

Assim, este trabalho compõe-se de sumário, resumo, introdução, seguida de três capítulos, considerações finais e referências bibliográficas; o primeiro capítulo trata da revisão teórica da crítica sociológica, baseada em Antonio Candido, George Lukács e Lucien Goldmann, fundamentalmente. Apesar de saber da existência de outros autores representativos da teoria escolhida, como Bakhtin, optou-se por trabalhar apenas com os teóricos já apontados, com ênfase em Candido, para a análise concentrar-se nos valores socioculturais levantados a partir da caracterização das personagens, do herói problemático e de suas ações. O segundo capítulo traz o referencial teórico relativo ao romance, pela perspectiva de Bourneuf & Ouellet, de George Lukács e também de Benjamin e Adorno, estes dois últimos autores no que se refere à tradição e valor artístico da arte, e ainda o conceito de alegoria, por João Adolfo Hansen e Flávio Kothe. Em seguida, tem-se o terceiro capítulo, no qual se apresenta a leitura analítica de *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, de Saramago, ressaltando-se sobretudo o estudo do herói problemático, da ação e dos valores socioculturais presentes nas obras.

Além disso, o terceiro capítulo também traz a leitura das alegorias presentes no *corpus* analisado, bem como o levantamento de suas funções enquanto texto literário.

No terceiro capítulo, vale acrescentar, faz-se uma breve leitura analítica da estrutura dos romances de Saramago, com base nos pressupostos da vertente crítica formalista/immanentista, para que se possa esclarecer a composição dos textos literários, contribuindo para a leitura crítica pretendida. Contudo, ressalta-se que, para que o trabalho não seja caracterizado como sendo de caráter formalista, decidiu-se trazer, apenas de modo sucinto, as definições de Tomachevsky, de Chklovsky entre outros, sintetizando-as para facilitar o entendimento sem comprometer a abordagem crítica escolhida.

CAPÍTULO 1

CRÍTICA SOCIOLOGICA E LITERATURA

Os estudos da crítica literária, no final do século XIX e no século XX, acabaram por se desenvolver de forma muito unilateral, tendendo para uma visão estritamente sociológica ou estruturalista: pensava-se que “o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial”, explica Candido (2000:5); ou ainda, que o que garantia a importância do objeto artístico era a sua composição, a sua forma de estruturar os elementos que o constituem enquanto obra de arte.

Candido (2000:1) tece considerações sobre a crítica literária sociológica e o modo como esta constrói a análise da obra literária, e defende uma crítica literária que possa “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce”. Ao expor o seu ponto de vista, Candido (2000) propõe que a análise realizada pela crítica literária deva considerar tanto a estrutura como o contexto sociocultural da obra, ou seja, há necessidade de se fundir texto e contexto, uma vez que se acredita que ambos procedimentos – análise estrutural e análise contextual – coexistem na análise interpretativa da obra literária. Citando um questionamento de Lukács (1961, *apud* Candido, 2000:6), este explica como se pode perceber que, de fato, “o elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra”: ele faz parte e determina o valor estético da obra, juntamente com a constituição desta, pois atua em sua estrutura. Por isso, Candido (2000:7) salienta que a análise crítica deve considerar os fatores sociais como “agentes da estrutura”, elementos “responsáveis pelo aspecto e o significado da obra”, na busca pela unidade representada pela fusão de texto e contexto, inserida no objeto artístico: “só a podemos entender [a integridade da obra] fundindo texto e contexto” (Candido:5-6). Ao exemplificar, com uma análise crítica da obra *Senhora*, de José de Alencar, a partir de seu ponto de vista, o crítico constrói a sua discussão, sobretudo no que se refere à temática do texto, demonstrando o modo como a dimensão social do texto literário – e não apenas as referências espaciais e temporais do

texto – está relacionada à organização, à disposição das estruturas próprias da narrativa: “Mas acontece que, além disso, o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado” (Candido, 2000:7). Na análise do texto como um todo, ou mesmo em suas partes, verifica-se que há uma fusão de texto e de contexto, de estrutura e de fator social, que mantém a unidade do objeto artístico; assim, o ‘assunto’ da obra tem a mesma relevância que a estrutura desta, na formação da unidade do texto:

No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria. [...] Esta não é afirmada abstratamente pelo romancista, nem apenas ilustrada com exemplos, mas sugerida na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria, a fim de lhe dar uma certa expressividade (Candido, 2000:8).

Candido (2000), assim, confirma a identificação do fator social – isto é, dos elementos relativos ao contexto sociocultural de produção escrita e leitora da obra – em uma análise de obra literária como uma etapa necessária para a leitura crítica do texto, e não com fins de classificá-la historicamente ou esteticamente. Acrescenta que, desta forma, o elemento social é visto como parte da “própria construção artística” do texto literário, ele faz parte da estrutura da obra, de sua unidade; portanto, influencia em seu caráter estético:

Sáímos dos aspectos periféricos da sociologia [...] para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (Candido, 2000:8).

Candido (2000:9) complementa que, se o fator social é um dos componentes da obra, a crítica literária não deve limitar-se a expor tal fator como exclusivo para a leitura do texto: o estudo da literatura pelo viés sociológico apresenta-se como uma possibilidade de análise crítica; entretanto, a análise não deixa de ser coerente se o crítico acabar por ressaltar o elemento social, desde que o faça consciente de que este é um “componente da estruturação da obra”. O autor alerta quanto à importância de se notar que o ponto de vista sociológico “pertence ao todo, embora apreendido por uma referência constante à função das partes” (Candido, 2000:9), ou seja, faz parte do todo do objeto artístico, assim como os elementos considerados internos à obra e as suas funções na estrutura.

O crítico enumera as “modalidades mais comuns de estudos de tipo sociológico em literatura”; são elas, sinteticamente: a) literatura, período, gênero, condições sociais (tradicional, com base em Taine); b) vínculo entre literatura e sociedade, na descrição do modo como “as obras espelham ou representam a sociedade” (Candido, 2000:11); c) vínculo entre obra e público (aceitação), com duas variantes; d) literatura, escritor (posição e função social) e “organização da sociedade” (Candido, 2000:11); e) literatura, autor e função política (muitos marxistas se aderem a esta modalidade); f) estudo da gênese da literatura em geral. Explica que estas teorias e suas variantes servem apenas no âmbito de teoria e história sociológica da literatura porque, para o crítico, o fator social importa como elemento que pode ou não, dependendo da obra e do enfoque da leitura do crítico, ser relevante, ser base ou ser dispensável para a análise interpretativa desta: “não se trata de afirmar ou negar uma dimensão evidente do fato literário; e sim, de averiguar, do ângulo específico da crítica, se ela [a dimensão social] é decisiva ou apenas aproveitável para entender as obras particulares” (Candido, 2000:13).

Antes de se desenvolver, deste modo, a análise crítica de uma obra, ressalta a importância do caráter ficcional do texto literário, o que significa que este se configura em uma representação do mundo, da sociedade. Portanto, o crítico deve “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade”. Isso significa que a obra literária, por ser ficcional, não precisa necessariamente ter o compromisso de representar o mundo de modo fiel, mesmo porque esta representação seria parcial e repleta de valores, isto é, apresentada a partir da visão do escritor – e dos valores que o formam enquanto indivíduo social. Adverte também que a análise crítica unilateral que se fundamenta apenas no levantamento e na transposição dos fatores sociais da obra e da realidade torna-se muito simplista.

Para demonstrar como o fator social está presente na análise da estrutura do texto literário, são apresentados pontos de vista de críticos de tendência sociológica, citando Lukács, observando que este, “quando não incorre em certas limitações do sectarismo político, [...] [mostra como, em uma obra,] a construção literária exprime uma visão coerente da sociedade descrita” (Candido, 2000:14). Cita também Kettle e Goldmann, tecendo uma crítica quanto aos estudos deste último, por serem generalizantes: segundo Candido (2000:14), Goldmann afirma que a criação da obra literária tem um aspecto histórico (temporal e espacial) eminentemente marcado. Assim,

a visão de mundo presente no texto literário fundamenta-se nos valores do autor, valores estes limitados pelas condições sociais do mesmo. Deste modo, Goldmann acredita que a perspectiva do autor pode ser entendida, definida e até predita historicamente, de acordo com a classe social deste, explica Candido. Cita também Auerbach, Carpeaux e comenta que estes teóricos, ao estudarem o aspecto social como elemento interno à obra, rebelam-se contra a influência de Taine que, no século XIX, generaliza a criação e a leitura do objeto artístico, reduzindo-o e desconsiderando sua individualidade. Apesar de criticar um ou outro procedimento de análise dos críticos, pensa-se que estes autores são citados para exemplificar como o fato social é usado para explicar a estrutura da obra e a sua temática.

Candido também questiona a análise estruturalista como critério único de leitura, afirmando-a como uma etapa para a análise da crítica literária, uma vez que não se pode eliminar a “dimensão histórica” do objeto artístico. Salienta ainda que o estudo da obra como unidade, considerando-se todos os elementos referentes à interpretação como parte integrante desta unidade, traduz uma concepção de texto literário como ‘organismo’. Este, assim, “permite, no seu estudo [da obra], levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam” (Candido, 2000:16).

De modo a esclarecer a relevância do estudo do contexto sócio-histórico na análise e crítica literária, mesmo acabando por defender conceitos considerados, no final do século XX, arcaicos e limitados, Goldmann (1972:82-83) questiona as dualidades criadas e reafirmadas, como a oposição entre filosofia e ciência, ou teoria e *praxis*, em defesa da pesquisa dialética e também positiva da relação entre seres humanos e sociedade, afirmando que seu objetivo é o estudo do sujeito, definindo-o de forma bastante vaga:

O conceito do sujeito tem, bem entendido, o mesmo estatuto de todos os outros conceitos científicos: é uma construção mas uma construção fundada. Então, na medida em que este conceito é construção, é necessário que nos perguntemos em que consiste ela e qual é sua função [...] e seu papel na pesquisa dos fatos.

Comenta e critica o racionalismo e o empirismo, que divulgam conceitos absolutos, bem como o existencialismo e o estruturalismo, que definem o sujeito de forma parcial e, por isso, limitada: “A grande diferença entre o estruturalismo contemporâneo e as posições dialéticas está, precisamente, em que o estruturalismo

recusa todo conceito de funcionalidade” (Goldmann, 1972:85). Tece considerações sobre a funcionalidade e o estudo da ação humana, e afirma a importância de se pensar não apenas na estrutura de algo a ser analisado, mas sim a função desta no objeto de estudo. Discute a crítica feita pelos estruturalistas contra o pensamento marxista e dialético e ressalta:

O importante é que cada uma destas estruturas está ligada a um sujeito e que os sujeitos não são sempre essencialmente diferentes. Não há nem uma única totalidade nem uma única significação da sociedade global nem, inversamente, domínios estruturais separados que permitem deixar de fora muitos elementos da realidade; mas há comportamentos dos sujeitos que criam estas estruturas e as criam a partir das necessidades humanas, das necessidades funcionais (Goldmann, 1972:87-88).

A partir deste ponto de vista, aborda o problema da definição e da análise do “sujeito coletivo”. Citando vários exemplos, questionando e criticando a análise biográfica com base na psicanálise, coloca a questão da significação: esta, dependendo da obra, só pode ser alcançada de forma exemplar e ampla se for estudada a partir de seu contexto sociocultural de produção. A perspectiva histórica, na análise de um objeto artístico, pode considerar a visão de mundo do escritor na época em que viveu, e as transformações e concepções sociais que representa em sua obra. Desse modo, a significação, o sentido da obra pode ser analisado em relação ao sujeito coletivo, “transindividual”, e ao sujeito individual.

Conclui Goldmann (1972:99), de forma semelhante a Candido (2000), que “toda pesquisa sempre se situa em dois níveis: o da estrutura e o da funcionalidade. E o da funcionalidade implica o sujeito; e o único sujeito que, ao nível histórico, pode perceber a causa do conjunto dos fenômenos [...] é, precisamente, o sujeito coletivo”.

1.1. Vida artística e estrutura sociocultural

Candido (2000:33) reflete sobre a relação entre sociedade e vida artística e literária por um viés histórico, verificando que o conteúdo está, de fato, vinculado à forma da arte, lembrando que não deseja “insinuar que as influências apontadas sejam as únicas [...] mas, num plano mais profundo, encontraremos sempre a presença do meio”, declara, quando se faz crítica e análise de obras de arte.

Inicia, afirmando que faltam na área de teoria sociológica da arte e da literatura conceitos e definições que norteiem a análise do texto, sem que esta se firme em pontos

de vista particulares do crítico. Isso porque muitos teóricos, ao tentarem aplicar conceitos de áreas diversas, como a psicologia na construção da leitura da obra literária, utilizando seus métodos e recursos específicos, reduzem e simplificam a obra de arte, conferindo descrédito à crítica sociológica.

Confirma, assim, a importância de se perceber o papel da sociologia nos estudos literários, que não passa de uma “disciplina auxiliar” e que, por isso, “não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos” (Candido, 2000:18). Salaria que há textos nos quais o esclarecimento dos aspectos sociais não contribui para a leitura interpretativa do texto; outros, nos quais esse procedimento se faz útil; e outros ainda, em que a verificação da dimensão social é essencial para a análise crítica do objeto artístico.

Refletindo sobre este terceiro grupo de textos literários, o renomado crítico pensa na relação entre arte e sociedade, questionando de que modo a arte influencia o meio social e como ela é prestigiada pela sociedade. Ao se ater a este último aspecto, refere-se às “possíveis influências efetivas do meio sobre a obra” (Candido, 2000:18).

Para tanto, questiona os dois modos tradicionais de se pensar a crítica sociológica: primeiramente, quando se busca verificar “em que medida a arte” expressa a sociedade, e quando se quer levantar os problemas sociais que ela aponta, isto é, verificar “em que medida ela é social”. Essas duas formas de crítica social da arte justifica-se por dois fatos: em primeiro lugar, pela influência de filósofos e estudiosos como Vico, Voltaire, Herder e Madame de Staël, no século XVIII, que viam a literatura como produto da sociedade, e de Taine, no século XIX, momento em que “chegou-se à posição criticamente pouco fecunda de avaliar em que medida certa forma de arte ou certa obra correspondem à realidade” (Candido, 2000:19). Em segundo lugar, pode-se dizer que a tendência de se investigar o “conteúdo social” da arte se dá de forma a direcionar a própria produção artística, de modo a criar, implicitamente, um ‘valor’ para a obra na época de sua produção – o que não representa crítica e análise, de fato, do objeto artístico.

Assim, Candido (2000:19) conclui que “a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio [...] e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. Ou seja: a arte é social por apresentar, concomitantemente, dois

aspectos: ela tem sua criação ou concepção a partir dos valores do meio no qual é produzida, e estes permanecem na sua estrutura; e ela influencia os indivíduos, produzindo um efeito de reafirmação de valores sociais ou questionamentos destes, provocando novas concepções de mundo e de conduta. E salienta que este processo ocorre independente do conhecimento deste pelos escritores e leitores, uma vez que "isso decorre da própria natureza da obra" (Candido, 2000:19).

Ao pensar sobre as relações existentes entre arte e sociedade, delimitando os parâmetros da crítica sociológica, o crítico sugere, primeiramente, levantar quais são e de que modo os fatores socioculturais influenciam na produção da obra, afirmando que "os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação" (Candido, 2000:20), variando-se o grau de influências destes fatores, conforme o foco da análise do objeto artístico. Este foco pode se firmar no artista e a sua relação com o meio; na formação do leitor ou receptor; na estrutura e no conteúdo da obra; e na transmissão e divulgação desta. Essas focalizações respondem a "quatro momentos da produção", a saber: o artista, que se orienta a partir "dos padrões da sua época"; a escolha do tema da obra; a escolha o uso de certa forma; o resultado, seu objeto artístico, e a sua atuação sobre o meio social.

Dessa maneira, Candido (2000) apresenta os elementos envolvidos no processo de criação da arte: o artista, a obra, o público e o "efeito". Este último refere-se tanto ao efeito da obra sobre o público, como o efeito do público sobre o artista e também sobre a obra, assim como o efeito do artista sobre a obra. Esclarece que isso decorre do fato de que não há como separar produção e repercussão da arte no meio no qual é concebida e recebida: "sociologicamente ao menos, ela [a obra] só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo" (Candido, 2000:20).

Após definir os elementos a serem considerados na criação artística, reflete ainda sobre o efeito da arte, definindo-a como "comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos" (Candido, 2000:20). Por isso, diz que, na arte, há um "aspecto intuitivo e expressivo", tanto na sua concepção quanto na sua recepção, uma vez que o artista, ao desenvolver o seu trabalho, manifesta a sua visão de mundo que o receptor, ao interpretar a obra artística, identifica os valores do autor; mas ao fazê-lo, procede

conforme a sua própria visão de mundo, isto é, a partir de suas próprias ideologias. Além disso, Candido verifica a idéia de que o conteúdo está realmente vinculado à forma, pois não há como separá-los, quando se quer uma análise interpretativa do objeto. Exemplifica com o estudo do poema: este apresenta o seu conteúdo na própria forma, expressa-se em sua estrutura. Conclui que "a palavra seria, pois, ao mesmo tempo, forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da lingüística" (Candido, 2000:21-22).

Ao estudar a tríade autor, obra e público, inserida no contexto de criação e recepção, Candido ressalta a importância de se ater ao fato de que tais elementos, por serem "condicionados socialmente", apresentam características definidas pela estrutura social, resultando em obras que podem ser classificadas, neste caso, em duas maneiras: como arte de segregação ou como arte de agregação. Apesar de afirmar que estes aspectos são constantes em todas as obras, procura observar o aspecto predominante do objeto, a fim de classificá-lo.

Vale apresentar as suas definições destes dois tipos: a arte de agregação, como o próprio nome diz, agrega os valores pré-estabelecidos socialmente, isto é: "procura [...] incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade" (Candido, 2000:21). Por outro lado, a arte de segregação é afirmada como aquela que rompe com os valores pré-estabelecidos, focaliza um aspecto peculiar diferente do previsto, do padrão comum ao momento de produção da obra. Nas palavras de Candido (2000:21): "a arte de segregação [...] se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isso, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade". A principal diferença dos dois tipos de arte é a tendência de cada uma delas apresentar integração ou diferenciação, no que se refere aos fatores sociais, explica Candido. Desse modo:

A integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas (Candido, 2000:21-22).

Candido (2000) apresenta, em seguida, um estudo sobre os elementos envolvidos na produção artística, a fim de verificar de que modo tais elementos configuram a arte, demonstrando a relação desta com a estrutura social. Dessa maneira, afirma que o escritor, quando escreve, recebe um estímulo da sociedade e cria sua obra, estimulando diferentes grupos; a obra pode influenciar em mudanças no que se refere à produção técnica e à divulgação; e o público pode ser delimitado pelos diferentes tipos de obras artísticas. Por isso, Candido analisa a posição do artista, a configuração da obra e o público, ressaltando a relação entre arte e sociedade.

Quanto à posição do artista, discute, inicialmente, a imagem do escritor coletivo, exemplificando com o que alguns estudiosos afirmam ter sido a concepção de *Odisséia* – como se a obra resultasse da criação de um 'gênio coletivo' grego. Entretanto, ele ressalta que "o que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações do seu tempo, que parece dissolver-se nele". Dessa forma, o escritor responde ao seu impulso para apresentar suas aspirações e seus valores, ao mesmo tempo em que preenche uma necessidade do próprio ser humano, naquele meio, de ter a si mesmo representado ficcionalmente, e a obra se torna representativa daquela sociedade, e é reconhecida. Portanto, "Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas. [...] a obra é fruto da iniciativa individual [...] [e] de condições sociais [...], indissolivelmente ligadas" (Candido, 2000:23-24).

Para verificar a função do artista e a sua posição na sociedade, recorre a Hauser (*apud* Candido, 2000), que diz ser o artista, desde as sociedades primitivas, reconhecido em sua função quando sua obra está vinculada às necessidades dos indivíduos em seu meio. Exemplifica este fato ao apontar um grupo em Moçambique, no qual a poesia, cantada, tem função de ressaltar e reforçar a estrutura social; também em Melanésia, onde a fabricação de canoas obedece a um procedimento por fases, executado por um especialista e seus ajudantes. Nestas fases, há invocações poéticas em determinados momentos, e o(s) artista(s) tem sua atuação marcada e reconhecida na execução da tarefa. Nas altas civilizações, as catedrais eram construídas a partir de certas técnicas aprendidas e executadas por determinados grupos, como se estas fossem "segredos técnicos", entretanto sendo úteis, após a sua criação, à sociedade como um todo.

Observa, assim, que os artistas tinham sua função reconhecida de acordo com o seu meio e o seu tipo de arte; sua posição estabelecia-se em serem artistas isolados ou em grupos técnicos:

Esta [a técnica] é, em grau maior ou menor, pressuposto de toda arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que, uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos. [...] Nestes grupos diferenciados e coesos, cuja sociabilidade se alimenta da atividade técnica, podemos ver um tipo de atuação da arte na configuração da estrutura social (Candido, 2000:26).

Para Candido (2000:27), "a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição". Entretanto, prefere focalizar o estudo da obra no que se refere aos valores e às ideologias sociais nela presentes e, ao observar a poesia dos povos primitivos, percebe que as atividades e situações cotidianas são temas comuns e que, nessas criações, os valores sociais são fortemente marcados, concedendo ao poeta o papel de intérprete de sua sociedade. Além disso, pode-se dizer que o poeta reforça tais valores, firmando posições sociais e de comportamento, utilizando-se de aspectos emotivos e estilísticos. Outro exemplo, apontado por Candido, são as artes desenvolvidas com a influência do cristianismo, que manteve um "caráter ideológico" na sua época de produção, e ainda firma e mantém imagens e valores na produção artística do século XX: "tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio" (Candido, 2000:29).

Quando discute sobre o público, Candido (2000) explica que, nos povos primitivos, não havia muitas diferenças entre artista e público: em muitos lugares, ora o artista era receptor de arte, ora o público fazia parte da criação artística. Da mesma forma, grupos diferenciados de artistas e receptores não eram comuns; com o desenvolvimento das sociedades, contudo, a distinção entre artista e público foi se constituindo, mas grupos diferenciados não se formaram rapidamente: o público era, de fato, uma "massa abstrata" ou "virtual", ressalta, citando Von Wiese (*apud* Candido, 2000:31).

Existem, numa sociedade contemporânea, várias destas coleções informes de pessoas, espalhadas por toda parte, formando os vários públicos das artes. Elas aumentam e se fragmentam à medida que cresce a complexidade da

estrutura social, tendo como denominador comum apenas o interesse estético. A sua ação é enorme sobre o artista.

O desenvolvimento de técnicas para produção e divulgação da arte, como a invenção da escrita, e ainda o uso do rádio, a reprodução de pinturas, e o jornal, o cinema, permitiram a existência de grupos caracterizados, específicos e indiretos, formando um tipo de público diferenciado das grandes massas anteriores. Esse tipo de público tinha efeito também sobre a própria produção do artista.

Quanto à ligação entre público e valores sociais, Candido argumenta que a sociedade constrói padrões para os diversos grupos de público, de acordo com ideologias expressas em várias “designações”, como moda, gostos, entre outras, exemplifica o autor. Assim, quando o leitor-receptor manifesta um julgamento de valor sobre determinada obra, na realidade, ele o faz considerando um conjunto de valores socialmente marcados, e que, deste modo, enquadra esse leitor em um tipo de público: "a sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões" (Candido, 2000:32).

Dessa forma, os valores que configuram a relação entre público e arte são condicionados socialmente; e a postura do indivíduo perante a arte o faz pertencer a um determinado grupo de leitor-receptor, conferindo-lhe reconhecimento coletivo deste.

Ainda ressalta a tríade obra, autor e público, e as diferentes relações existentes entre esses elementos, uma vez que, por se tratar de arte enquanto “sistema simbólico de comunicação”, estes são interligados e “indissolúveis”, segundo Candido (2000:33). O jogo entre eles se estabelece, quando se nota que há uma necessidade do público pela obra e, por isso, o autor depende deste público; todavia, o vínculo entre autor e público se faz através da obra, e aquele, muitas vezes, só é conhecido a partir dela. Tem-se, portanto, as tríades interativas, definidas por Candido: obra, autor, público; autor, público, obra; autor, obra, público.

Acrescenta-se que, no que se refere à interação entre a tríade, Candido, citando Pollock (1942, *apud* Candido, 2000:34), afirma que, geralmente, a interação não fica esclarecida para o artista, o leitor ou o crítico: o primeiro pode apenas considerar-se a si próprio e sua criação; o leitor pode apenas reconhecer-se e o objeto artístico; e o crítico também pode acabar por pensar apenas na relação entre obra e público. Entretanto,

conclui que os três elementos são necessários para a completude da linguagem, estando ainda vinculada a um contexto. Nas palavras de Candido (2000:34): "penso ter ficado claro que o estudo sociológico da arte, afluído aqui sobretudo através da literatura, se não explica a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação e o destino das obras; e, neste sentido, a própria criação".

Esclarece que o viés pelo qual estudiosos e filósofos analisam objetos artísticos está sempre ligado aos valores socioculturais e históricos destes leitores de mundo, isto é, a partir de suas visões de mundo. Assim, a arte dos povos primitivos era considerada fantástica, de cunho mágico, e pouco lógico. Estudos do cientista Lévy Bruhl tentam mostrar que estes povos, contudo, possuíam um certo "espírito pré-lógico". Candido (2000:38-39), apresentando argumentos dos cientistas Malinowski e Lévi-Strauss, demonstra que, na verdade, os grupos sociais primitivos eram bastante lógicos, sem deixar de considerar algum efeito mágico de um ritual, o que ocorre também na sociedade do século XX. Por isso, percebe que a investigação da relação entre ser humano, arte e sociedade deve ter base na idéia de que a cultura é relativa e, desse modo, deve-se verificar de que forma as singularidades de cada cultura se interligam ao contexto de produção artística e vice-versa, produzindo novas configurações artísticas: "a atitude correta seria investigar a atuação variável dos estímulos condicionantes, pois se a mentalidade do homem é basicamente a mesma, e as diferenças ocorrem sobretudo nas suas manifestações, estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural" (Candido, 2000:39). Assim, justifica o seu estudo sob o ponto de vista sociológico, a fim de verificar o ser humano e as suas manifestações artísticas em seu contexto sociocultural.

Propõe ainda o estudo das literaturas dos povos primitivos e dos civilizados, verificando suas diversidades, a fim de levantar alguns aspectos da produção literária; inicia-se com a literatura primitiva, observando que esta, por estar fortemente ligada à vida social do indivíduo rústico, necessita de ao menos três campos de conhecimento - "ciência do folclore, sociologia e análise literária" - para que seu estudo seja mais abrangente e não tendencioso ou parcial. Isso porque, quando apenas uma destas disciplinas constrói uma análise da criação literária dos grupos primitivos, como a análise da literatura oral, ocorrem equívocos e leituras reducionistas, pouco precisas. A sua proposta, para uma análise mais completa, fundamenta-se, inicialmente, na

identificação de três funções em qualquer texto literário, a saber: "função total, função social e função ideológica".

Representações de caráter universal, isto é, válidas não apenas para o momento de produção da obra, mas atemporais, são estruturas próprias da função total de uma obra. Isso quer dizer que, desta função, fazem parte os valores, presentes na obra, que apresentam certos conhecimentos de mundo relativos à humanidade, independente do meio social ao qual a obra se vincule: "Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo" (Candido, 2000:40). Completa o autor: "A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar" (Candido, 2000:41).

A função social, por sua vez, está vinculada aos valores socioculturais relativos ao contexto de produção da obra; a obra literária, desta forma, cumpre sua função social quando reforça valores culturais, próprios de sua época de produção, representando estes na composição artística: a função social está na própria natureza da obra e, por isso, ela não depende do interesse direto de escritores e leitores. Entretanto, "quase sempre, tanto artistas quanto o público estabelecem certos desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra", lembra Candido (2000:41). Essa participação quase consciente dos interlocutores, este "lado voluntário da criação e da recepção", observado na intenção do artista, na expectativa do leitor e nas escolhas de ambos, são elementos que englobam a função ideológica, que "se refere em geral a um sistema definido de idéias" (Candido, 2000:42). Esta função, dessa maneira, apresenta-se nos interesses do escritor e do leitor, e é ela que confere à obra o prestígio desta pelo público e pelos críticos. O crítico salienta que esta função, considerada menos importante que outras, não representa a essência do significado da obra: de fato, "Só a consideração simultânea das três funções permite compreender de maneira equilibrada a obra literária", independente do grupo social ao qual ela se refere, explica Candido (2000:42).

Apresenta, assim, a sua proposta para a análise de literatura dos povos primitivos, considerando a função social como elemento essencial, uma vez que a vida social está intimamente ligada à produção artística destes povos: "o que interessa de fato

é a combinação da análise estrutural com a da função social, pois a literatura dos grupos letrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais *comuns* do que *pessoais* [...] Por isso, o ângulo sociológico é nelas indispensável, além de possuir razão de ser mais evidente" (Candido, 2000:43). Contudo, ressalta que a sociologia, mesmo neste caso, não pode substituir a teoria literária, pois ela apenas se configura enquanto parte da análise estrutural de uma obra, cabendo-lhe o levantamento de aspectos sociais relativos à produção, à aceitação e à divulgação das obras. Sem esta etapa, a análise das obras seria incompleta, parcial e equivocada, talvez até tendenciosa, como exemplifica Candido. Apesar de importante, assim, a participação da sociologia na análise literária não pode ser exclusiva, ou esta estará limitada, sem a observação de sua dimensão estética ou simbólica:

O ideal, como vimos, seria a união dos três pontos de vista [do folclore, do sociológico e da teoria literária], levando em conta o quadro sociocultural em que as manifestações literárias se situam, mas procurando captá-las na integridade do seu significado. Deste modo, a interpretação pode abranger tanto o aspecto coletivo de manifestação emocional e ideológica, quanto o tipo de formalização expressiva elaborado segundo os seus padrões (Candido, 2000:46).

O contexto de produção da literatura é enfatizado pelo renomado crítico, exemplificando a sua importância na análise da arte em geral, como, por exemplo, na mitologia e no folclore, o que influi decisivamente na interpretação desta: sem a leitura da dimensão social, a compreensão de um mito, ou mesmo da literatura oral dos letrados, torna-se incompleta ou equivocada:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. Isto ocorre em qualquer tipo de arte, primitiva ou civilizada (Candido, 2000:47-48).

Assim, ele ressalta que, na produção ou criação da literatura, há elementos relativos à realidade, ao contexto sociocultural, e também à própria elaboração técnica artística, à “manipulação técnica”, à ação do artista. Ele ainda afirma existir uma certa gratuidade na arte, expressa na relação desta com o criador e o receptor, este quando aceita e aprecia, aquele quando a concebe e produz.

Pelo fato de a literatura dos povos primitivos terem um caráter mais pragmático, ser mais voltada para vida social, o aspecto sociológico pode ser visto de forma bastante marcante em ambas temática e estrutura do texto, e este acaba tendo um sentido estético definido sobretudo em sua estrutura; portanto, esta só pode ser entendida e analisada a partir do seu contexto de produção. Conclui Candido (2000:49):

Portanto, a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo.

Candido (2000:49) ainda pretende apresentar uma leitura de um aspecto da vida humana presente nas literaturas primitiva (iletradas) e erudita, a fim de verificar de que maneira ocorre, ao mesmo tempo, na criação artística, a representação de uma realidade, a construção de uma ilusão ou fantasia e a percepção de uma visão de mundo, bem como demonstrar a importância essencial da análise sociológica para uma leitura coerente e ampla do objeto artístico; exemplifica, assim, "este aspecto de derivação e retorno em face da realidade" que a obra faz e tem.

Inicia discutindo a presença do alimento, da nutrição na literatura dos povos primitivos, percebe uma sacralização deste, que resulta em várias de suas representações em diversos tipos de arte, como na dança, na poesia, em símbolos, entre outros; estes apresentam desde o processo de produção do alimento até a sua colheita, distribuição e consumo: todas estas etapas se configuram em efeitos estéticos na arte primitiva. Assim, o elemento referente à necessidade do indivíduo naquela sociedade pode ser analisado nas manifestações artísticas da época, e estas precisam ser lidas levando em consideração o aspecto sociológico, para se observar os efeitos de sentido concernentes às condições de vida dos povos primitivos, como a sobrevivência imediata, a vida em grupos, a exploração da terra, os perigos da terra desconhecida, a ausência de tecnologias, entre outros aspectos sociais.

Apenas com a leitura da dimensão social da arte primitiva, isto é, levando em consideração os pressupostos sociológicos e o contexto de produção desta, pode-se conceber a função total e social da literatura dos povos iletrados. Além disso, pode-se pensar quais imagens sociais eram construídas a partir da realidade da época: a

expressão artística, desse modo, por estar estritamente vinculada ao meio real do artista, apresenta o mundo pelo viés do poeta. Este se utiliza das imagens, dos instrumentos de seu cotidiano, de suas aspirações reais, para construir sua arte, explica Candido (2000). Então, a poesia (arte, literatura) não só deriva e representa uma realidade: ela também a transforma juntamente com os valores, as emoções e a construção da arte pelo artista, criando novas visões de mundo, afirma Candido (2000:53), exemplificando com um texto de Victor Hugo: "o poeta [...] narra uma experiência pessoal, que adquire sentido genérico à medida que ele passa da emoção a uma concepção de vida. [...] Não é a natureza onde se trabalha, mas a natureza poetizada, extraída [...] da sua contingência para tornar-se um lugar irreal".

Ao exemplificar com a leitura da literatura dos povos primitivos, ressalta que a realidade nela descrita, e inclusive a forma artística adotada, não se desvincula dos fatos sociais, da estrutura e dos valores sócio-históricos da época; e essa leitura pelo viés sociológico possibilita a constatação de um efeito estético também indissociado da dimensão social da época. Os efeitos do texto artístico dos povos primitivos estão na própria forma de estruturá-lo, e esta forma se estabelece de acordo com os valores socioculturais para produção artística e para provocar os efeitos esperados. Assim, Candido (2000:55) observa que os fatos sociais são utilizados para a criação estética, nessas literaturas: "o principal não é que este [o poeta] cante aspectos da atividade econômica; [...] O importante é ver que a referência a aspectos da vida econômica aparece como uma espécie de ingrediente poético geral, de veículo necessário à marcha de um poema cujo tema básico é outro". Desse modo, um aspecto da vida social - o econômico - aparece para ilustrar um sentimento, no caso, coletivo, que cria o efeito estético esperado pelo artista. O impulso criativo, gerado a partir da realidade, volta para esta e traz uma visão de mundo:

Neste caso, a poesia é sobretudo uma forma de organizar no plano da *ilusão*, por meio de recursos formais, uma *realidade* transfundida pela solidariedade entre homem e boi, a fim de que a realidade do mundo possa tornar-se inteligível ao espírito. [...] E o ato criador aparece como uma espécie de operação, de ação adequada sobre a *realidade*, possibilitada pela *ilusão* (Candido, 2000:56).

A criação artística, desse modo, traduz-se em um processo ativo sobre a realidade, a partir da "ilusão", da ficção - e esta ficção, de fato, tem sua origem na

própria realidade. Candido (2000:56) conclui que a arte primitiva está mais vinculada aos "estímulos imediatos da vida social", e as literaturas eruditas os têm como condicionantes para a produção artística.

Ressalta ainda diferenças entre literatura erudita e dos primitivos, no que se refere à presença de um elemento da vida social - no caso, o alimento - na estrutura do texto. E apresenta vários exemplos desse elemento na composição das obras literárias, e como ele serve para representar visões de mundo. Demonstra, assim, de que forma os estímulos da vida social estão presentes na criação artística e como eles são indissociáveis da estrutura material, da composição, provando como texto e contexto se fundem na obra, como uma unidade, provocando o efeito desta para o leitor. Estes estímulos oriundos da sociedade contribuem inclusive para criar símbolos através das estruturas, que renovam a construção de sentidos do texto.

Ao comparar a presença do referente 'alimento' nas literaturas erudita e iletrada, o crítico verifica que tal princípio se mantém em sua "dimensão fisiológica" na arte dos primitivos, enquanto que, na arte erudita, este é utilizado para provocar um efeito estético, não vinculado ao aspecto denotativo-fisiológico, mas à construção de símbolos, metáforas, ou como meio para suscitar sentimentos de outra natureza, como o amor, a fé, a pureza, entre outros. Assim, este aspecto social, na literatura dos primitivos, cria um efeito estético quando representa a necessidade fundamental humana, a alimentação, a nutrição; na literatura erudita, ele aparece para construir um efeito no momento em que traduz outras emoções. De fato, o 'alimento' em sua percepção nutritiva ocorre na produção literária do século XIX, como na arte realista, quando retratado este elemento como integrante da temática sócio-econômica.

Desse modo, nota-se que o aspecto da vida social, mesmo sendo utilizado para representação simbólica ou para criação de efeitos, sem necessária referência à sua concepção denotativa, sempre aparece na produção artística, mesmo na estrutura de um texto, isto é, texto e contexto não são concebidos separadamente. Por isso, pode-se observar que, dependendo da condição de vida e dos valores socioculturais, há diferentes modos de lidar com um determinado aspecto social na arte; todavia, de alguma forma, a dimensão social está na arte e produz efeitos estéticos de acordo com a composição artística e com os valores estéticos de cada época.

Além disso, Candido (2000:60-61) conclui que a estrutura social também acaba por definir tipos de arte entre os povos, isto é, a arte influi e é influenciada pela sociedade: "certas manifestações da emoção e da elaboração estética podem ser melhor compreendidas, portanto, se forem referidas ao contexto social. [...] Sobre a unidade fundamental do espírito humano, as diferenças de organização social e de nível cultural determinam formas diferentes de arte e literatura no primitivo e no civilizado".

A arte, vista por este viés, configura-se como um produto essencial para o desenvolvimento da sociedade, completando o ser humano e apresentando visões de mundo deste, permitindo a criação, a expressão e a integração humanas, além de possibilitar a realização individual do ser humano, como intérprete da humanidade:

Ora, tanto quanto sabemos, as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica (Candido, 2000:61).

Há fatores internos e externos para a ação criativa do escritor e a sua concretização na obra. Candido vai analisar os fatores externos; ao citar Miller-Freinfels (*apud* Candido, 2000:67), afirmando que o valor estético só pode ser averiguado por meio da leitura sociológica, já que envolve artista, público e meio social.

Aponta, assim, o papel social do escritor: aquele que expressa uma visão de mundo por uma forma artística elaborada, através de uma representação estilizada desta visão, e processa isso a partir de valores e de padrões sociais, a fim de corresponder a expectativas de leitores. Tal processo de criação e concepção da arte é dinâmico, segundo Candido, pois a relação entre escritor e público ocorre no momento de produção da obra, bem como em épocas posteriores a esta, marcando e transformando as relações entre os indivíduos sociais. O dinamismo do processo considera a tríade escritor-obra-público, e ainda a influência da obra em outras composições artísticas posteriores a ela: "A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito" (Candido, 2000:68).

Ainda sobre o papel do escritor na estrutura social, vale ressaltar o que Lukács (1965) apresenta, no estudo das obras de Marx e Engels: inicia exemplificando a teoria marxista no campo artístico literário do período considerado ‘Realista’, ao comentar como a objetividade é configurada nas estéticas marxista e do realismo; define, portanto, os ‘critérios’ de valorização do artista e de sua obra, de seu trabalho:

Portanto, se a estética marxista identifica o maior valor da atividade criadora do sujeito artístico no fato dele assumir nas suas obras o processo social universal e torná-lo sensível, experimentalmente sensível, e se nessas obras se cristaliza a autoconsciência do sujeito, [...] temos uma legítima valorização desta atividade, mais elevada do que a de qualquer outro critério precedente (Lukács, 1965:32).

Quanto à objetividade do criador e de sua obra, em relação ao contexto de produção, ser objetivo não significa ser neutro, na visão dos marxistas. Isso porque a arte e a literatura não são apenas representações, reproduções da realidade; o artista valorizado pela estética marxista “investiga” fatos, situações, e os define. Ao fazê-lo, já se posiciona ante tal acontecimento; suas escolhas, seus posicionamentos, suas perspectivas e aspirações estão presentes na produção de sua obra. E isso não significa que lhe falte objetividade.

Há ainda uma crítica de Marx acerca da chamada arte de tendência ou de tese, na qual um escritor direciona tendenciosamente a sua obra, ou a sua personagem, a sua trama, para expressar suas perspectivas particulares, sem permitir que a personagem seja desenvolvida a partir de sua presença, de “suas próprias faculdades vitais segundo as leis íntimas e orgânicas da dialética de seu próprio ser” (Lukács, 1965:34). Lukács (1965) concorda com Marx e afirma que a literatura tem, de fato, certas tendências, mas elas são próprias da representação da realidade objetiva, e não devem, por isso, ser provocadas deliberadamente pelo autor. Apresenta, assim, o papel do escritor no processo histórico evolutivo: as diferentes tendências que podem ser observadas nas obras obedecem a uma dinâmica própria das influências que o autor recebe ao criá-las. Para Engels, a tendência própria de uma obra vem do contexto sociocultural de produção (da época), e não há obrigatoriedade quanto a direcionamentos de autor para leitor, no que se refere a soluções sociais.

Segundo Engels, (*apud* Lukács, 1965), faz parte do processo evolutivo que a tendência de determinada literatura em determinado contexto sócio-histórico posicione-

se em relação à humanidade, ao desenvolvimento do ser humano, para que esta literatura seja valorizada pela estética marxista. Os marxistas acreditam que há necessidade de o artista posicionar-se diante da relação entre indivíduo e sociedade, para que se possa reconhecer o que é essencial para sua obra. Isso não significa que o escritor precisa firmar-se contra o sistema capitalista, contra o meio no qual ele aponta os fatos; o que Marx e Engels defendem é que o escritor precisa ter um posicionamento, e que este seja feito de modo “consciente” em relação à realidade, para que o autor possa trazer seu ponto de vista na ficção e permitir seu desenvolvimento sem ser de forma deliberada: é a chamada, pelos marxistas, de “verdadeira objetividade realista”.

Partindo da perspectiva do dinamismo da tríade escritor-obra-público, Candido (2000) procura identificar a influência e o condicionamento entre eles, focalizando a posição do artista na sociedade e a formação do público. Em primeiro lugar, enfatiza a importância dada ao escritor e que depende dos valores sócio-históricos e, portanto, da "consciência grupal, isto é, a noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade" (Candido, 2000:68). Em segundo lugar, a posição social do escritor depende das "condições de existência" dos artistas, como profissionais remunerados, por exemplo. Em terceiro lugar, esta posição depende do valor social atribuído ao escritor: o reconhecimento, pela maioria, de sua função social.

No que se refere ao público, Candido afirma que este é o mediador entre o artista e a sua obra, uma vez que, através das reações do público, o autor realmente reconhece a sua arte: "o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros. [...] Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio" (Candido, 2000:69). Portanto, o artista depende da presença e da reação do público, que muitas vezes também acaba por direcionar a composição artística.

Além desta relação entre público, obra e autor, o crítico reflete sobre a definição e a formação do público, e ressalta que este é um grupo de indivíduos, e por isso, não sendo definido por um grupo social específico, mas como indivíduos de diferentes grupos sociais, agrupados pelo interesse em comum em um determinado tema, tipo de arte, entre outros denominadores. Dentro deste grupo, ocorrem diversas vezes subdivisões, segregando os indivíduos em subgrupos de interesse. A formação do

público se dá, sobretudo, pela atuação dos meios de comunicação, pela existência de uma “opinião literária”, e dos subgrupos, caracterizando tendências valorizadas pela ideologia dominante, explica Candido (2000:70). Portanto, os dois elementos essenciais para a reflexão sobre a relação entre escritor e público são: "reconhecimento da posição do escritor" e a "aceitação da sua obra, por parte do público" (Candido, 2000:70).

Outra perspectiva sobre a relação entre escritor e obra está na leitura de Lukács (1965:77), ao afirmar que “toda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo. [...] A essência artística da sua composição [de Scott] reflete, pois, a sua posição histórico-política, a expressão de sua concepção de mundo”. Observa o crítico que há uma ligação entre valores sócio-políticos do escritor enquanto ser social, e as concepções que dão base para a composição de suas obras literárias.

Estudando especificamente a personagem-herói de uma obra, Lukács (1965) argumenta que este, no romance dos séculos XIX e XX, reveste-se de uma caracterização “intermediária”, pouco mais correspondente à experiência humana na vida burguesa. Essa caracterização, entretanto, nem sempre se reduz à humildade e simplicidade da personagem mas, por vezes, pode ser identificada em suas ações, ou no modo como lida com as situações sociais da trama: “trata-se apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições” (Lukács, 1965:78).

O escritor imprime, mesmo inconscientemente, sua concepção de mundo em sua criação artística, retoma Lukács (1965:79): “mas não há composição sem concepção do mundo”; assegura também que, quanto mais experiências de vida o escritor, como ser social, adquire, mais complexa e plural serão suas concepções de mundo e, portanto, possivelmente também será mais profunda a sua representação na literatura:

O escritor precisa ter uma concepção do mundo inteira e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. [...] Na verdade, quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva (Lukács, 1965:78).

Mais especificamente, Goldmann (1972) esboça uma breve análise sociológica da relação entre vida social capitalista e produção artística, sobretudo literária e filosófica, como base o desenvolvimento econômico da sociedade. Inicia definindo a concepção de vida social e o seu vínculo com a criação cultural: “a vida social como um conjunto de processos coletivos de estruturação orientados, tanto no plano psíquico quanto no da ação, no sentido da criação de o equilíbrio nas relações entre os homens e a natureza” (Goldmann, 1972:63). Nessa estruturação, a criação cultural, especificamente a literatura possui, para Goldmann (1972:64), duas funções: “ajudar os homens a tomar consciência de si mesmos e de suas próprias aspirações afetivas, intelectuais e práticas” e trazer para os próprios escritores e membros de seu grupo social “uma satisfação que deve e pode compensar as múltiplas frustrações” da realidade.

Explica Goldmann (1972) que, antes do desenvolvimento do capitalismo, a obra literária conseguia expressar, através da criação de personagens individuais, a coletividade sociocultural. Com o advento e a ascensão do sistema capitalista, o setor econômico sobrepôs-se aos outros campos sociais, destituindo os valores “transindividuais” (religioso, político, moral entre outros) e efetivando o valor de troca, o mercado e o consumo. Reforça sua teoria de que há uma homologia entre os fatos histórico-econômicos e as orientações artísticas, e conclui que, a partir do capitalismo, “a evolução da obra e da sociedade é feita em direções divergentes, e a obra se torna não a expressão do grupo social, mas a de uma resistência a este grupo ou, pelo menos, a da não aceitação deste” (Goldmann, 1972:68).

Propõe-se a estudar brevemente a relação entre vida social, no sistema capitalista, e produção literária, e ressalta que, com o capitalismo em desenvolvimento, surge na literatura o romance com o herói problemático, que mantém a idéia de indivíduo, mas representa também a oposição “entre o indivíduo criador e o grupo social em que se elaboram as categorias que estruturam a sua obra” (Goldmann, 1972:70). Com as Guerras Mundiais, desfaz-se a ligação entre criação literária e sociedade, pois o valor de indivíduo e a sua autonomia se perdem, dificultando, por isso, a relevância dos valores transindividuais, sobrepostos pelos valores da economia, e a importância dos valores de autonomia e desenvolvimento do indivíduo, explica Goldmann (1972). A alternativa encontrada pelos filósofos e romancistas foi o

existencialismo, a representação da dissolução do indivíduo, na dissolução da personagem, e a exposição desta à angústia e à morte, traduzindo a ausência e o absurdo. Para Goldmann (1972), essa angústia, essa solução encontrada pelos escritores pensadores baseia-se na instabilidade da economia, o caráter provisório desta, e assim a insegurança quanto ao equilíbrio social.

Após o período entre Guerras, há um “equilíbrio dinâmico e relativamente estável, e as superestruturas culturais que correspondem ao antigo período estão sendo, também, ultrapassadas”, considera Goldmann (1972:73). Surge o ‘Novo Romance’, que traz a representação do ser humano enquanto dependente dos bens materiais, subordinado aos objetos e à tecnologia que o cerca, sem angústias nem reflexões quanto sua vida social: é o indivíduo consumista da sociedade capitalista de organização, manipulado pelos meios de comunicação e pelo próprio ato de consumo, tornando-o passivo quanto sua condição humana. Em um primeiro momento, aparecem criações artísticas teatrais demonstrando “a ruptura entre o criador e a sociedade”, traduzindo “a constatação do desaparecimento de toda comunidade entre os homens até o nível imediato da comunicação”, ressalta Goldmann (1972:75). O ‘Novo Romance’, simultaneamente, “descreve um universo perfeitamente estruturado, equilibrado e autônomo, no qual, porém, o humano, deformado e adelgado, é de todo dominado e, por fim, anulado pelos objetos inertes que agora ocupam o primeiro plano” (Goldmann, 1972:75).

Em síntese, o crítico discute que essa indiferença do indivíduo quanto à dominação pelos tecnocratas à sociedade de massa consumidora, essa postura passiva do ser humano que se preocupa apenas com os valores relativos ao preço, ao mercado, ao capital, resulta em um mal-estar da sociedade, e este está presente na existência de muitos sujeitos: “cria-se, de modo progressivo, um vazio que apenas deixa subsistirem os grupos de pressão destinados a agir sobre o Estado a fim de alcançarem, em favor de seus membros, um nível de vida crescente” (Goldmann, 1972:77).

1.2. Funções da literatura

Em um artigo publicado por Candido, dividido em três partes, tem-se a sua reflexão sobre a influência da literatura na sociedade, bem como a interação entre escritor, leitor e público, evidenciando as funções que a literatura exerce na vida social.

Na primeira parte do artigo, Candido (1972:802) afirma que objetiva estudar “a função humanizadora da literatura, isto é, [...] a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem”. Para isso, ele retoma brevemente a noção de função e, referindo-se ao estruturalismo, percebe que se chega à idéia de ‘valor’, desprezada por aqueles. Assim, diz que a função está diretamente vinculada ao valor da literatura, e este é dado pelo ser humano em seu contexto social; dessa forma, função e valor da literatura estão relacionados ao escritor e ao leitor-público. Acrescenta que busca verificar a função da literatura em três aspectos: como um todo, de determinada obra e do autor para receptor(es).

Candido (1972) reflete sobre as tendências estruturalistas de crítica literária que, ao buscar uma leitura e mesmo uma definição de literatura a partir de um viés objetivo e científico, desenvolvem um estudo de uma obra literária de modo a firmá-la em um “modelo virtual abstrato”, isto é, buscam enquadrá-la em um padrão genérico mínimo que a define e a explica enquanto literatura. Dessa maneira, elementos concernentes à função, à gênese, incluindo ao momento histórico de produção e de leitura da obra, são marginalizados por estas vertentes estruturalistas.

Entretanto, apesar de reconhecer que o enfoque estruturalista contribuiu para o desenvolvimento das teorias literárias, Candido (1972:803) propõe a focalização da função do texto literário, e não apenas a leitura de sua estrutura com fins em sua classificação em modelos pressupostos: “vai ficando cada dia mais claro que uma visão íntegra da literatura chegará a conciliar num todo explicativo coerente a noção de estrutura e a função, que aliás andaram curiosamente misturadas e mesmo semanticamente confundidas”.

De fato, ele assegura que o estudo de um texto literário pressupõe a leitura dos elementos que constituem o contexto de produção e de leitura deste: “a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais”. Explica que a estrutura e também o contexto da obra provocam esse interesse, uma vez que há identificação entre leitor e obra, ou ainda, existe uma relação entre estrutura e contexto do texto literário: um elemento acaba por se firmar e por depender do outro – “a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber *como* o texto *se forma* a partir do contexto até constituir uma independência dependente”.

Assim, conclui que há necessidade de se manter dois momentos no estudo analítico-interpretativo do objeto literário: um “momento analítico”, no qual se observa o texto a partir de uma focalização estrutural, isto é, científica, a fim de afirmá-lo enquanto literatura e como “objeto de conhecimento”; e um “momento crítico”, no qual se verifica a função da obra literária enquanto representação das projeções e das experiências do ser humano, apontando, dessa maneira, o seu valor como objeto artístico literário, “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem”.

Para pensar as funções da literatura, Candido (1972:803) afirma, na segunda parte do seu artigo, ser a literatura uma necessidade do ser humano, ou seja, homens e mulheres têm uma certa “necessidade universal de ficção e de fantasia”. O texto literário atua como um dos possíveis veículos de expressão dessa necessidade e, de certa forma, está próximo de outros meios como a telenovela, o cinema, o jornal, o gibi, ou ainda, as lendas, as anedotas e as adivinhas, exemplifica Candido – “a necessidade de ficção se manifesta a cada instante”. Constatada essa idéia, ressalta que a ficção provém, de alguma forma, da realidade, pois está sempre se referindo a uma determinada realidade. Desse modo, analisando o vínculo entre literatura e realidade, verifica dois tipos de imaginação, a saber: imaginação explicativa – científica – e imaginação fantástica – ficcional, poética. Para exemplificar a ligação e inclusive a dependência entre literatura e realidade, cita Gaston Bachelard, filósofo que buscou entender a trajetória da imaginação científica, e que acabou por perceber que esta tem base na imaginação fantástica, no devaneio. E Candido (1972:804) conclui ser o devaneio a base das ambas criações, científica e poética, uma vez que este se constrói em estruturas independentes, contudo coerentes, a partir da realidade: “o devaneio seria o caminho da verdadeira imaginação, que não se alimenta dos resíduos da percepção [...] mas estabelece séries autônomas e coerentes, a partir dos estímulos da realidade”.

Do mesmo modo que o texto literário é construído a partir da realidade, ele também atua na formação desta realidade, pois contribui para a formação de valores, de ideais e de pontos de vista do leitor. Ocorre, por isso, uma interdependência entre literatura e realidade: a criação poética origina-se no devaneio proveniente dos “estímulos da realidade”; e a ficção, por meio do leitor, atua na sua formação, na visão de mundo, estabelecendo-se um vínculo entre realidade – ficção – leitor.

Se a literatura tem essa função pedagógica, ela não é definida, contudo, de acordo com a pedagogia oficial: de fato, ela extrapola os limites da formação normativa, o que provoca fascínio e temor por parte dos grupos dominantes, dos educadores e dos moralistas, uma vez que o texto literário funciona como forma de reafirmação, de negação ou de questionamento de valores. Candido (1972) lembra exemplos que podem ilustrar o assombro dos moralistas que, por vezes, consideraram a literatura como “fonte de perversão e submissão”, ou ainda, buscaram reformular textos, adaptando-os aos ideais que defendiam e propagavam.

Explica ainda que a função aparentemente pedagógica da literatura provoca paradoxos quando verificada na sua atuação social em relação aos valores definidos em uma sociedade. Isso porque, muitas vezes, os educadores valorizam autores tradicionais, considerados clássicos, e estes, ao mesmo tempo em que afirmam ideais sociais de interesse dos grupos dominantes, apresentam imagens e/ou valores contrários ao padrão buscado por estes grupos. Portanto, este paradoxo, marcado pela atuação do texto literário na formação do ser humano em sociedade, configura-se, pelo menos, em duas facetas: a imagem de que a literatura “edifica”, ‘eleva’, pois traz o suporte ideológico que fundamenta e mantém os “padrões oficiais”, e a imagem da literatura como “iniciação na vida”, como capaz de revelar a complexidade da vida humana: “Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos de bem e o que chamamos de mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (Candido, 1972:805).

Após afirmar que a literatura tem as funções de “satisfazer à necessidade de fantasia” e de “contribuir para a formação da personalidade”, Candido (1972:805), na terceira parte do seu artigo, busca refletir sobre a possibilidade que a literatura concede ao ser humano de “conhecimento do mundo e do ser”.

Explica que a literatura, para os estudiosos marxistas, é considerada como forma de expressão, de conhecimento, bem como construção de objetos semiologicamente autônomos. Questiona-se, em relação a estes pontos levantados pelos marxistas, qual seria o elemento mais dominante e caracterizador da produção literária, conceituando, dessa forma, literatura: “a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta

autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele” (Candido, 1972:805).

Em outras palavras, isto significa que a literatura é uma elaboração de valores e de representações da realidade sensível em uma estrutura específica, a estrutura ficcional, caracteristicamente autônoma em relação aos sentidos, aos seus significados – que se alteram, dependendo do momento histórico-ideológico de sua produção de leitura, de sua atuação. Todavia, a literatura sempre mantém, de alguma maneira, um vínculo com as suas origens, ou seja, com a realidade pela e na qual se formou, sempre atuando nessa realidade: “a literatura desempenha funções na vida da sociedade” (Candido, 1972:806).

Exemplifica, com o desenvolvimento do “regionalismo brasileiro”, em literatura, como esta, através do autor, que traz uma perspectiva da realidade – pautada em seus valores e ideologias –, acaba por contribuir para a formação do leitor, isto é, traduz um “conhecimento do mundo e do ser”, ocorrendo ou a humanização, ou a alienação do indivíduo, ou ambas.

1.3. Estética marxista e materialismo dialético

1.3.1. Marxismo e cultura na sociedade

Lukács (1965) inicia explicando que os estudos de Marx e Engels nunca foram escritos em forma de livro, organizada; assim, suas idéias, inclusive sobre a literatura, são retiradas de anotações, de cartas e de trabalhos dos autores. Isto não significa, entretanto, que não haja um rigor sistemático em seus textos: para Lukács (1965:12), essa forma de apresentação de idéias dos autores “resulta das concepções filosóficas de Marx e Engels”. Dessa forma, aponta para dois elementos-chave da teoria marxista, a saber: o caráter histórico do sistema marxista, considerando que, a partir da história, pode-se perceber a evolução de qualquer segmento (como natureza, sociedade, humanidade); e o não-relativismo histórico desse sistema, pois o que é relativo apresenta-se em uma postura absoluta, e o que é absoluto tem elementos relativos – referentes ao tempo, ao espaço, entre outros, explica Lukács (1965).

Marx e Engels, salienta Lukács (1965), são contra a individualização e a separação dos diversos campos de conhecimento, isto é, são contra a concepção imanente das ciências, ou da arte, por exemplo: defendem, pois, que esses campos

devem ser concebidos como um todo, já que fazem parte do processo sócio-histórico evolutivo. Todavia, essa interpretação dos marxistas não se traduz de forma mecânica, assegura Lukács (1965:13): eles “jamais negaram a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da atividade humana; [...] negam apenas que seja possível compreender o desenvolvimento da ciência ou da arte com base exclusivamente, ou precipuamente, nas suas conexões imanentes”.

Conclui que a origem e o desenvolvimento, bem como os efeitos e o valor da literatura, só podem ser entendidos e verificados historicamente, através do estudo sócio-histórico, acompanhando a sua evolução – “os princípios gerais da estética e da história marxista da literatura encontram-se, pois, na doutrina do materialismo histórico” (Lukács, 1965:13).

Lukács expõe noções básicas sobre o materialismo histórico e as suas diferenças em relação ao marxismo vulgar. Ao argumentar que o primeiro considera a complexidade de interações de causas e de efeitos na evolução dos diferentes campos, como arte, humanidade, o crítico húngaro ressalta que as ideologias não são apenas e simplesmente os efeitos do sistema econômico, como concebe o marxismo vulgar, mas elas se formam a partir da interação dos vários campos, em um processo de desenvolvimento histórico-social. Percebendo as ideologias que fundamentam os diversos campos – como o literário, o político, o religioso, entre outros – por este viés de interações complexas, pode-se notar que elas, segundo Engels, baseiam-se no sistema econômico; contudo, não são unicamente influenciadas por tal, mas estão agindo e sobrepondo-se umas sobre as outras, em uma “ação recíproca”.

A ação do ser humano, isto é, sua capacidade de criar o seu trabalho, é a idéia essencial do marxismo quanto ao estudo do processo histórico evolutivo, explica Lukács (1965). Por conseguinte, a valorização da criação e da atividade humanas está no cerne do sistema marxista, e isso se inclui na concepção marxista de estética. Lukács (1965) afirma, portanto, que para Marx, ao se desenvolver o trabalho do ser humano, pode-se aperfeiçoar e criar a sensibilidade artística deste. Tem-se, por exemplo, o discurso de Marx, de que se devem educar os sentidos humanos, para se aperfeiçoar e criar a idéia do belo, e da apreciação e da produção artística: “portanto, a objetivação da essência humana, quer do ponto de vista teórico, quer do ponto de vista prático, é necessária tanto para tornar *humanos os sentidos* do homem como para criar um *sentido humano*

adequado à inteira riqueza da essência humana e natural” (Marx, apud Lukács, 1965:16).

Desse modo, Lukács explica que, por este ponto de vista marxista, há certa autonomia no desenvolvimento artístico humano, e uma produção artística que se liga às produções artísticas anteriores, e acaba por continuar o desenvolvimento destas. Não se pode deixar de ressaltar que esta autonomia depende da estrutura sócio-econômica na qual o artista está inserido. De fato, para Engels, mesmo que a arte desenvolvida em uma dada época é tida como autônoma, ela responde ao meio social no qual ela se desenvolve, e acaba se sujeitando ao sistema econômico do seu contexto histórico. Assim, os diferentes campos, ou instituições ideológicas, são sujeitados ao sistema econômico; todavia, este é moldado por tais campos: “A supremacia final do desenvolvimento econômico, ainda nestes campos, é para mim certa, mas ela se realiza dentro das condições prescritas pelas peculiaridades de cada campo” (Engels, *apud* Lukács, 1965:17). Isso significa que cada campo, por exemplo, literário, mesmo estando dentro do campo econômico, tem suas características particulares, próprias, que o define.

Esclarece, entretanto, que o desenvolvimento dos vários campos, e mesmo do sistema econômico de uma sociedade não reflete necessariamente a evolução de um determinado campo, literatura ou filosofia, por exemplo. A evolução, o processo histórico evolutivo concebido pelos marxistas não é mecânico, mas complexo, interativo: há desigualdade na evolução dos campos.

Dada a complexidade do processo evolutivo histórico, Marx prefere uma análise concreta dos fatos, à construção de “analogias ou paralelismo mecânicos” (Lukács, 1965:18), de modo a verificar e resolver as contradições por meio da observação de suas especificidades. No que se refere aos estudos literários, Lukács (1965) comenta que Marx, apesar de deixar claro que o sistema econômico capitalista não favorece o desenvolvimento da arte, o filósofo não direciona os seus estudos para esse campo diretamente. Entretanto, ao analisar o sistema como um todo, aborda elementos que se relacionam a uma reflexão sobre a estética:

De fato, a economia marxista reconduz as categorias do ser econômico (o ser que constitui o fundamento da vida social) às manifestações das formas reais de tal ser, isto é, às formas que manifestam relações inter-humanas e, através das relações inter-humanas, que manifestam a relação entre sociedade e

natureza. Mas, ao mesmo tempo, Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias aparecem necessariamente numa forma reificada; e que, com essa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência [...]. Na consciência humana o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade ele é: aparece alterado na sua própria estrutura, deformado nas suas efetivas conexões (Lukács, 1965:20).

Marx também comenta, segundo Lukács (1965), o caráter humano da arte, pois para ele, toda manifestação artística tem uma relação com o ser humano, com a natureza e a integridade humanas. O sistema capitalista, no entanto, confere uma objetificação à arte, ao alterar e mesmo deformar o ser humano, desumanizando-a: “o dinheiro é o *poder* alienado da humanidade (Marx, *apud* Lukács, 1965:21) [...] Marx e Engels jamais negaram o caráter progressista do sistema capitalista de produção, mas, ao mesmo tempo, desmascaram-lhe desapidosamente os aspectos desumanos” (Lukács, 1965:22).

Quando compara o sistema capitalista aos sistemas econômicos do passado, por exemplo, quando se referem ao Renascimento, Marx e Engels ressaltam a busca de libertação dos trabalhadores, e então a queda do feudalismo: as pessoas posicionavam-se e participavam da luta social, de modo ativo, explica Engels. Contudo, em seu tempo, os filósofos afirmam que os escritores não responderam de forma satisfatória ao momento sócio-histórico; os marxistas esperavam que as obras refletissem os efeitos do sistema capitalista e buscassem a integridade humana: “Marx e Engels exigiam dos escritores do seu tempo [...] que eles, através da caracterização dos seus personagens, tomassem apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho e colhessem o homem na sua essência e na sua totalidade” (Lukács, 1965:23). Como isso não ocorreu na maioria das produções literárias, eles consideraram os artistas como “épígonos sem importância”.

Dessa maneira, Marx e Engels demonstram como, de fato, o sistema econômico influencia o campo das artes, como a literatura, mesmo que o escritor não perceba essa influência. Quanto à subjetividade do escritor, os filósofos entendem que a própria influência da ordem capitalista se manifesta na postura do artista, que não consegue abordar os problemas de seu meio social: “é exatamente a identificação do escritor burguês com a sua classe, com os preconceitos da sociedade burguesa, que o acovarda, que o faz dar as costas aos problemas essenciais” (Lukács, 1965:24).

Marx também questiona, na evolução do campo literário, a manutenção de estruturas estéticas como padrões, por exemplo, a valorização da epopéia, até o século

XX. Para ele, esta manutenção se dá pelo fato de se formar, no processo evolutivo histórico desse campo, “princípios fundamentais da estética”, que podem ser ilustrados em dois pontos principais: qual o significado do mundo na obra para o processo histórico, e como o artista representa esse momento histórico: “que significação possui o mundo assim representado, do ponto de vista da evolução da humanidade? E de que modo o artista representa um dos seus estágios, no quadro geral dessa evolução?” (Lukács, 1965:25).

Explica o materialismo histórico, a base dessa reflexão sobre literatura e sistema econômico, afirmando que as discussões de Marx e Engels trazem conteúdos abordados há milênios por artistas e filósofos, no que se concerne à atividade de criação humana. Apresenta também a relação dialética entre fenômeno e essência, para ilustrar o materialismo histórico: “A estética marxista se limita a augurar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e sim como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela amadurece” (Lukács, 1965:31). Ressalva o crítico que o marxismo considera que um bom escritor não é aquele que faz uma cópia da realidade, mas o que, em seus textos, traz a representação histórico-ideológica de sua sociedade, e o faz mesmo inconsciente.

Lukács (1965:38) conclui que a estética marxista valoriza a acepção metodológica realista, porque não permite que o julgamento de valor de uma obra se faça a partir de posicionamentos políticos de escritores e de críticos, mas de um reconhecimento do modo como os artistas apresentam a sua concepção de mundo de forma consciente e séria, considerando o processo evolutivo do ser humano em sociedade, no contexto sociocultural e histórico:

Em sua acepção marxista, o triunfo do realismo significa um completo rompimento com aquela concepção vulgar da literatura e da arte que deduz mecanicamente o valor da obra literária a partir das concepções políticas do escritor, da sua pseudopsicologia de classe. [...] Mas só quando se sabe utilizá-lo [o método marxista] concretamente, com genuíno espírito historicista e com discernimento estético e social.

Muitos estudiosos já defenderam parcialmente a importância do humanismo; todavia, Marx e Engels afirmam que este é um dos elementos essenciais da estética marxista e, para eles, “só a concepção materialista da história está em condições de

reconhecer que a verdadeira e mais profunda lesão ao princípio do humanismo, a dilaceração e mutilação da integridade humana, é apenas a conseqüência inevitável da estrutura econômica, material, da sociedade” (Lukács, 1965:40). A integridade do ser humano é ‘ameaçada’, portanto, pelo sistema sócio-econômico de uma sociedade. Marx e Engels exemplificam a importância desse “humanismo socialista” na estética marxista, de modo que se possa restaurar a integridade, a consciência e o aperfeiçoamento do ser humano e da sociedade, substituindo a individualização, a fragmentação e a posse. Para eles,

A divisão do trabalho nas sociedades divididas em classes, a cisão entre cidade e campo, a divisão de trabalho físico e trabalho espiritual, a exploração e a opressão do homem pelo homem, a parcelarização do trabalho nas condições anti-humanas da ordem capitalista de produção, todos estes processos são processos econômicos, materiais (Lukács, 1965:40).

Marx também defende que o sistema capitalista desumaniza o indivíduo, pelo fato de que substitui os “sentidos físicos e espirituais” (Marx, *apud* Lukács, 1965:40) pelo sentido de “posse”, alienando o ser humano. O filósofo acredita que o sistema socialista pode devolver a humanidade ao homem, na medida em que traz uma “emancipação” para este, no momento em que encerra a propriedade privada.

Os marxistas não negam, todavia, a importância do capitalismo como parte da evolução histórica da humanidade, mas acreditam que o humanismo socialista permite, à estética marxista, perceber a relação entre os conhecimentos histórico e artístico, bem como a formação dos valores que direcionam a consagração de determinada obra artística em seu contexto de produção ou mesmo fora deste. No que concerne às obras valorizadas de modo atemporal, isto é, por exemplo, as obras literárias que constituem um cânone, a estética marxista, com base no humanismo socialista, explica a manutenção do valor estético conferido a uma obra através dos tempos, pois sua base concebe a dimensão histórica do processo evolutivo dos valores e também das artes: é a união dos conhecimentos artístico e histórico. Além disso, a estética marxista é capaz de demonstrar que essa valorização mantida ocorre porque a obra responde a uma representação “consciente” e séria da realidade, e aponta para uma reflexão sobre a integridade do ser humano em sociedade.

Além das prerrogativas de Lukács, Goldman (1972) propõe analisar o conceito de consciência possível, de Marx, sob a perspectiva psicológica, sociológica e sobretudo

lingüística, ao estudar a transmissão e a recepção de informações entre indivíduos e grupos sociais. Em primeiro lugar, ressalta a distinção entre consciência possível e “consciência real”: esta última, muito aplicada por sociólogos tradicionais, é quando se classifica o saber e o pensar previsíveis de um indivíduo ou de um grupo social, explica Goldmann (1972). Já a consciência possível, ou ainda, “consciência calculada”, é “saber qual é a consciência de classe do proletariado” (Goldmann, 1972:8), por exemplo; assim, ao analisar a consciência possível, o sociólogo verifica quais as possibilidades do saber de um determinado grupo, para prever as possíveis mudanças de pensamento desse grupo, sem que este último altere suas características essenciais: “o problema, portanto, está em saber não o que pensa um grupo, mas quais são as mudanças suscetíveis de se produzirem na sua consciência, sem que haja modificação na estrutura essencial do grupo” (Goldmann, 1972:9).

Ao discutir o modo como funciona e ocorre a emissão e a recepção de informações na interação sócio-lingüística entre as pessoas, o crítico percebe que há uma certa seleção: há diferentes formas de se receber e de se interpretar uma mensagem transmitida. Pressupõe três formas principais: quando a informação é transmitida, quando ela se transmite com algumas deformações, e quando ela não é transmitida. Assim, ao conhecer a consciência possível de um grupo social, pode-se prever a possibilidade da informação ser aceita, ser alterada ou ser negada pelo grupo; do mesmo modo, pode-se pensar em maneiras adequadas de se transmitir uma idéia ao grupo, de forma a esta ser reconhecida e aceita por ele.

Propõe ainda a análise desse processo de transmissão e recepção de mensagens em quatro níveis: o primeiro é a questão da informação prévia, isto é, se o indivíduo ou grupo social está preparado, ou se há necessidade de trazer outras informações, para que assimile a informação almejada; o segundo, a questão sócio-psicológica do indivíduo, a sua história pessoal: assim, para que se chegue no sujeito, precisa-se trabalhar a informação no plano psicológico deste, considerando as possibilidades de interpretação, para formular uma mensagem adequada. O terceiro nível corresponde à relação da informação com a “consciência real” do grupo social: quando um grupo, mantendo suas características essenciais previstas (sua consciência real), nega ou aceita uma informação; ao aceitá-la, o grupo integra essa nova idéia, sem alterar as suas bases, a sua consciência real. O quarto nível proposto por Goldmann (1972:11) refere-se à

consciência possível de um grupo, pois é quando a informação recebida e aceita extrapola “os limites da consciência possível”, e transforma o grupo, atuando em sua consciência possível e modificando-o, alterando sua consciência real. Neste nível, praticamente desfaz-se o grupo social inicial, e surge um novo grupo; isso porque, nas palavras de Goldmann (1972:11-12), “todo grupo tende, de fato, a conhecer, de maneira adequada, a realidade, mas seu conhecimento não pode ir senão até um limite máximo compatível com a sua existência. Além desse limite, as informações só poderão passar se se conseguir transformar a estrutura do grupo”.

Refletindo sobre a recepção de informações e a mudança do indivíduo ou do grupo social, o estudioso argumenta que todo ser humano tem um modo de ser, e este, mesmo socialmente, provém da sua visão de mundo e da sua forma de lidar e de se adaptar a ele, a fim de manter um certo equilíbrio. Assim, este ‘estado’, este modo de ser tem caráter provisório, pois pode alterar-se conforme a atitude humana e a extensão desta, já que a ação humana interfere no meio ambiente e no próprio indivíduo, e este meio também interfere no sujeito. Por sua vez, o que caracteriza um grupo social não é um modo de ser, mas “um conjunto de processos” (Goldmann, 1972:12), fundamentado em uma formação de valores essenciais do grupo, os quais mantêm o certo equilíbrio esperado e necessário.

No que se refere à relação entre os grupos sociais e os problemas de transmissão e reconhecimento de informações, Goldmann (1972) pontua duas prováveis razões: a primeira, com base no quarto nível apresentado, quando as informações não compactuam com as bases do grupo, questionando-as e, por isso, sendo repudiadas, pelo menos provisoriamente, pelo grupo. A segunda, quando a própria estrutura interna do grupo não pode aceitar a informação, com o risco de eliminar a parte da estrutura interna responsável pelo exame e pela resposta a uma dada informação. Portanto, conclui Goldmann (1972:13-14) que “A vida da sociedade não constitui um todo homogêneo; [mas] compõe-se de grupos parciais em meio aos quais as relações são múltiplas e complexas [...] como um conjunto de conflitos e colaborações”: o que ocorre é que se a chegada ou mesmo a aceitação de uma idéia ameaça a queda, ou mesmo o questionamento dos valores ideológicos que fundamentam determinado grupo social, ameaçando por isso desestruturar o grupo e a sua consciência real, e provavelmente

transformá-lo em outro, essa informação é recusada, ou deformada pelos indivíduos que a recebem.

Dessa forma, expõe três princípios sobre a *praxis* da definição de consciência possível: o primeiro refere-se à questão da transmissão de informações relativas à natureza do meio ambiente e humana, especificamente ao domínio do conhecimento objetivo-científico do mundo e do indivíduo; o segundo trata da percepção de que os valores dos grupos são provisórios, pois se alteram conforme as informações que recebem e que negam, e é por isso que Goldmann (1972:16) defende que “é necessário enquadrar o objeto estudado de maneira que se possa estudá-lo como desestruturação de uma estrutura tradicional e como nascimento de uma estrutura nova”. Para o terceiro princípio, Goldmann (1972:17) coloca que “as obras filosóficas, literárias e artísticas revelam ter um valor especial para a sociologia porque se aproximam do máximo de consciência possível desses grupos sociais privilegiados cuja mentalidade e cujo pensamento e comportamento são orientados no sentido de uma visão global do mundo”. Assim, salienta o estudo da literatura como essencial para o conhecimento da consciência real e possível dos grupos sociais, e a elaboração e a transmissão de informações para estes. Conclui, considerando:

O sociólogo, para ser científico, deve perguntar-se [...] qual é o campo de consciência em cujo interior este ou aquele grupo de homens pode, sem modificar sua estrutura, variar suas maneiras de pensar sobre todos esses problemas e, em resumo, quais são os limites que sua consciência da realidade não pode ultrapassar sem uma profunda transformação social prévia (Goldmann, 1972:17).

O crítico também esboça os efeitos positivos e negativos do desenvolvimento da sociedade no sistema capitalista, no que se refere à ação cultural, ao desenvolvimento cultural das classes sociais. Mostra que, com a separação social em classes, com a exigência do sistema por mão-de-obra cada vez mais qualificada, as instituições, como a escola, diversifica-se, intensifica-se, aumentando o número de pessoas que buscam qualificação escolar. Do mesmo modo, os meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, possibilita o acesso à cultura para as classes não-dominantes. Goldmann (1972) salienta que esse acesso tinha caráter quantitativo, e por isso precário, superficial e tendencioso. Ressalta que havia mesmo a necessidade de preparar o indivíduo que era exposto a esta culturalização pelos meios de comunicação de massa:

a transmissão de um conjunto de conhecimentos não depende apenas da qualidade, nem mesmo da natureza [...] das informações emitidas, mas, também, e em primeiro lugar, disso que, em linguagem moderna, poderíamos chamar a estrutura do receptor, e que, no caso preciso, é constituído pela estrutura mental e psíquica dos indivíduos (Goldmann, 1972:20).

Ao criticar a estrutura sócio-econômica capitalista, ele retorna à teoria da reificação, desenvolvida por pensadores marxistas, como Georg Lukács:

Para nos limitarmos a algumas idéias centrais, dizemos que o conjunto da estrutura social, o caráter global das relações inter-humanas, tende a desaparecer da consciência dos indivíduos, reduzindo assim, consideravelmente, a esfera na qual sua atividade de síntese podia manifestar-se e criando uma visão individualista e atomizada das relações dos homens com os outros homens e o universo (Goldmann, 1972:21).

A teoria da reificação, para Goldmann (1972), confirma o efeito negativo do sistema capitalista sobre a humanidade, pois a limita em uma falta de interação entre os próprios indivíduos e entre estes e o meio social, criando uma postura passiva destes. Lukács, segundo Goldmann, expressa esse efeito na análise do romance moderno, criticando a sociedade individualista gerada pelo capitalismo. Lukács (*apud* Goldmann, 1972:22) explica que, no romance, o herói busca sua totalidade e valores em uma estrutura social que os nega, e sua trajetória apenas confirma os efeitos do capitalismo, a frustração de não se alcançar o que se busca, e ainda a exigência de se desenvolver para ser considerado qualificado socialmente. Entretanto, há um aspecto valorizado por Goldmann (1972:22), nesse processo:

o romance guardava, embora unicamente sobre o modo de ser da ausência, o vínculo com os valores da ultrapassagem, do momento em que a filosofia individualista [...] renunciava às categorias da ultrapassagem e da totalidade, e deixava de se fazer acompanhar por uma criação literária correspondente.

Desse modo, atenta-se para o fato de que, com o desenvolvimento da sociedade capitalista, há uma pseudo-culturalização das classes sociais, que estimula e acentua a passividade das classes não-dominantes, de certo modo desorientando-as e as enfraquecendo.

Conforme o crítico, há necessidade de se questionar a passividade do indivíduo social, ressaltando-se o domínio das classes tecnocratas, disfarçados na manipulação dos meios de comunicação de massa e no incentivo ao consumismo desenfreado – como

forma de construção e manutenção da personalidade do indivíduo. Para isso, ele salienta a importância de se pensar nas instituições, que compõe o sistema capitalista, de modo integrado, firmando, em um plano global, uma ação de luta contra a dominação e a favor da liberdade.

Apresenta ainda como as Letras, sobretudo a literatura e a filosofia, apresentam sua revolta contra a estrutura da sociedade capitalista. Para isso, Goldman (1972) cria uma periodização da sociedade capitalista, dividindo-a em três principais momentos: o capitalismo liberal (até meados de 1910), o capitalismo imperialista (até os anos de 1945-50), e o capitalismo de organização (até os anos de 1970-80, isto é, época de produção da obra de Goldman). Cada momento, a sociedade é caracterizada de maneiras distintas e apresenta, na perspectiva da crítica do estudioso, uma relação de homologia, de correspondência, com a literatura e a filosofia de cada época. Desse modo, no capitalismo liberal, a literatura traz o romance de herói problemático, em sua busca degradada pela totalidade, firmando e criticando, assim, os efeitos do sistema capitalista ao ser humano, a individualidade, entre outros. O capitalismo imperialista, marcado pelos monopólios e trustes, apresenta um desequilíbrio econômico e político: é o período das Guerras Mundiais. Na literatura e na filosofia, tem-se o existencialismo: sem a criação de grandes heróis, sem a valorização social e econômica do indivíduo, há a discussão da responsabilidade humana pelos acontecimentos e a reflexão sobre o valor da vida. No capitalismo de organização, tem-se a sociedade de massa, a sociedade de consumo e tecnocrática; na literatura e na filosofia, há a percepção global dos fatos: “é a tomada de consciência da totalidade que aparece, pelos menos ao nível da vontade e do comportamento dos organizadores e dos dirigentes, como o fenômeno fundamental” (Goldman, 1972:37).

Goldman (1972) atém-se ao seu tempo, à época do capitalismo de organização, e comenta sobre a exigência do mercado por técnicos especialistas, para execução de tarefas, e a existência da classe dos tecnocratas, uma minoria que detém o poder e que toma decisões e delega tarefas. Ressalta, dessa forma, duas características humanas as quais se destacam nesse período: a capacidade de adaptação e de superação; afirma a sua crença na idéia de que a superação – a ultrapassagem da situação na qual os tecnocratas dominam e a maioria obedece passivamente, consumindo uma ideologia de construção de personalidade – tem possibilidades de ocorrer.

No que se refere à revolta dos pensadores contra o sistema, ele destaca dois aspectos: a revolta formal, estrutural, na qual os artistas se recusam a utilizar as formas comuns de expressão, criando novas; e a revolta temático-interna, em que os artistas tratam no próprio tema de sua obra as preocupações e os questionamentos perante a realidade social. Exemplifica com uma leitura analítica de obras teatrais de Jean Genet. Coloca também o problema da falta de entendimento do público, isto é, quando a linguagem do artista, bem como a sua mensagem, é de difícil acesso, e o público não tem uma percepção da obra, não supera a problemática apresentada na arte. Tece ainda uma crítica à tendência biografista de alguns críticos, demonstrando-a como ultrapassada e parcial, valorizando a análise crítica estrutural e sociológica.

1.3.2. Materialismo dialético e literatura

Texto publicado originalmente na introdução da obra *Le Dieu Caché* (O deus oculto), de Goldmann, trata do questionamento dos pensamentos empirista e racionalista, entre outros, valorizando o método dialético para análise crítica da arte: “Tentaremos mostrar como o conteúdo e a estrutura dessas obras [literárias] são melhor compreendidos à luz de uma análise materialista e dialética” (Goldmann, 1967:5).

Na referida obra afirma o seu posicionamento contra o empirismo e o racionalismo, pois estes são parciais, firmam-se em conhecimento fragmentado, crêem no desenvolvimento da ciência como uma evolução em linha reta. Com base na dialética, já pensa na relatividade das coisas, e na afirmação das partes em um todo, e desse todo através das partes: “a marcha do conhecimento aparece assim como uma perpétua oscilação entre as partes e o todo, que se devem esclarecer mutuamente”. Cita Pascal, para apontar o que há de essencial no pensamento dialético, e defende a idéia de que não há uma análise única e definitiva de um objeto de estudo, uma vez que não há uma complexa rede de conexões do pensamento ao se analisar tal objeto.

Parte para a reflexão sobre o pensamento, ser humano e vida social, já que considera que “O principal objeto de qualquer pensamento filosófico é o homem, sua consciência e seu comportamento” (Goldmann, 1967:7). Assim, no estudo da obra literária, propõe a leitura desta na interação com o meio, isto é, afirma como ela só adquire sua “verdadeira significação quando é integrada ao conjunto de uma vida e de um comportamento”.

Tece críticas às tendências biografistas e aos métodos filológicos e positivistas, argumentando que o método dialético permite uma constatação da significação do conjunto das obras, além de assumir tal obra como base para o início e o fim de seus estudos. Acrescenta que o método dialético não tenta analisar a obra pelo viés biográfico, porque não considera a complexidade inconstante da psicologia do autor e mesmo dos diferentes efeitos específicos dos fatos sociais para o autor, que é um indivíduo social. Além disso, o autor ressalta que, ao se utilizar o método dialético, o crítico tem a possibilidade de integrar a obra “no conjunto histórico do qual ela faz parte”, e distinguir em sua análise, o que é essencial e o que é supérfluo, acessório.

Critica também as análises nas quais o pesquisador seleciona e isola, do contexto de produção, certos elementos de duas diferentes obras ou de duas filosofias, e faz uma comparação análoga entre elas, a fim de se observar as diferenças e as semelhanças: “cria-se assim uma analogia artificial, deixando de lado, conscientemente ou não, o contexto, que é inteiramente outro, e que dá mesmo a esses elementos semelhantes uma significação diferente ou oposta” (Goldmann, 1967:12). Conclui, dessa forma, que o método dialético não se atenta apenas na estrutura da obra e no autor, mas vai para o contexto de produção desta, para os grupos sociais relacionados ao autor enquanto indivíduo social, e separa o essencial do acidental do texto literário, buscando entender as peculiaridades e o geral deste, integrando assim as partes ao todo da obra; tal método visa transformar o “dado empírico em totalidades relativas suficientemente autônomas para servir de quadro a um trabalho científico” (Goldmann, 1967:14).

Ainda discute sobre o valor estético e a sua relação com a noção de visão de mundo, e sua base objetiva e concreta, isto é, para Goldmann (1967), a visão de mundo, presente na composição de uma obra e no seu julgamento de valor, caracteriza-se por uma dinamicidade real, está presente e constrói-se a partir da realidade do autor, que não é um ser isolado mas, socialmente, sofre influências de grupos dos quais faz parte, como grupos sociais religiosos, familiares, profissionais e até ideais ou políticos; ele também mantém os valores do meio, construindo sua visão de mundo. Por isso, propõe a análise do contexto de produção de uma obra literária no estudo dos grupos sociais próximos do autor, uma vez que há certos interesses, pontos de vista e experiências compartilhados pelos grupos, para se ter uma referência à realidade do autor e se compreender a visão de mundo deste na obra, sem ficar no biografismo nem nos

elementos não-essenciais, acessórios da obra: “resta-nos saber se o grupo, focado sobretudo da perspectiva de sua estruturação em classes sociais, poderia constituir uma realidade que nos permitisse superar as dificuldades encontradas no plano do texto isolado ou ligado unicamente à biografia” (Goldmann, 1967:14).

Justifica a importância do método dialético, pois analisa a obra como parte de um todo histórico-literário, e busca dela o que essencializa a arte literária em sua época de produção. Isso porque “toda grande obra literária ou artística é expressão de uma visão de mundo, um fenômeno de consciência coletiva que alcança seu máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador ou do poeta” (Goldmann, 1967:21).

Por fim, Goldmann (1967:23) traz uma explicação para a manutenção do valor de um texto, mesmo após o seu contexto de produção, a epopéia, por exemplo: essa possibilidade “repousa precisamente sobre o fato de que elas exprimem sempre a situação histórica transposta para o plano dos grandes problemas fundamentais que são colocados pelas relações do homem com os outros [...] e [...] com o universo”.

Primeiramente, Goldmann (1967:30) adota uma definição de filosofia, mais ampla que a racionalista: “a expressão conceitual mais ou menos coerente e conseqüente das diferentes concepções do mundo que se sucederam no decorrer da História”. Em seguida, apresenta três questionamentos para refletir se o materialismo dialético trata-se de uma filosofia. A primeira colocação trata de questionar se a filosofia do pensamento materialista e dialético possui julgamentos de valor considerados universais. Responde que não existem verdades imutáveis em uma filosofia que pretende a liberdade humana em sua evolução histórica; contudo, afirma que há valores que este método apresenta os quais são universais, como os valores buscados pela ideologia burguesa, a liberdade, a felicidade e a sua realização, bem como a importância da comunidade, da esperança e da fé, valores introduzidos pelo pensamento materialista dialético. Ressalta ainda o valor primordial, e inclusive utópico, do humanismo materialista e dialético: “a realização histórica de uma comunidade humana autêntica que só pode existir entre homens inteiramente livres” (Goldmann, 1967:33).

A segunda questão é concernente ao fato de se o materialismo dialético possui, em seu plano conceitual, uma visão particular do mundo e se, dessa forma, pode ser considerado como um sistema filosófico diferente dos seus anteriores.

Goldmann (1967:343) define a visão de ser humano no materialismo dialético, “como um ser social cuja natureza é agir em colaboração com outros homens para transformar, por sua ação, o universo e a sociedade” e afirma que, por ter uma concepção de ser humano e de mundo específicos, tal pensamento já se diferencia das demais filosofias. Todavia, diz-se que o materialismo dialético aproxima-se de Hegel. Por isso, demonstra as diferenças entre as filosofias hegeliana e marxista. Muitas vezes valorizando o sistema socialista como modo de se alcançar uma comunidade justa e liberdade e felicidade para todos, conclui que o materialismo dialético é possível e distinto de outras filosofias.

Se o humanismo materialista e dialético reflete ou não uma coerência em seu conjunto de respostas aos problemas existentes na relação entre ser humano e sociedade constitui o tema do terceiro questionamento feito por Goldmann (1967). Para responder tal questão, o crítico, inicialmente, esclarece que “O materialismo dialético é [...] uma atividade prática diante da vida. É a ideologia de uma classe que quer transformar o mundo para realizar esse máximo de comunidade e de liberdade humanas” (Goldmann, 1967:37).

Declara que há um sistema coerente e complexo no pensamento do materialismo dialético, e este tem base na reflexão do valor de uma ação e suas conseqüências para a sociedade, e conclui que há como “desenvolver um conjunto de regras de comportamento que, evidentemente, não seria uma ética de normas abstratas, [...] mas um conjunto de regras de ação e de realização” (Goldmann, 1967:39). Explica que a filosofia do materialismo dialético, na verdade, não se reduz ao plano teórico, nem à razão:

Filosofia da ação e da comunidade, é a filosofia de uma classe que quer transformar o mundo e que, visando suprimir toda exploração, não tem mais, na sucessão dos fatos, nenhum interesse em impedir uma tomada de consciência qualquer da realidade social ou um progresso qualquer das ciências da natureza (Goldmann, 1967:39).

Para integrar sua discussão sobre o pensamento do materialismo dialético, Goldmann (1967:41) faz um breve estudo concernente à idéia de ideologia, e a define como sendo “o fato de terem os homens, absolutamente de boa fé, tendência a deformar seus pensamentos e ações no sentido de fazê-los corresponder aos interesses do grupo social a que pertencem”.

Comenta os vários tipos de ideologia, afirma que, em grandes grupos sociais, há diferentes posicionamentos, e o discurso que tenta igualar e mesmo amenizar as diferenças e os antagonismos nos grupos, pode também ser chamado de 'ideologia': "o pensador materialista e dialético está também perfeitamente consciente das tendências 'ideológicas' da ciência nas diversas épocas, inclusive a atual" (Goldmann, 1967:42). Observa-se que a posição de Goldmann, na supervalorização do marxismo, do proletariado e do sistema socialista como ideais para a sociedade mais próxima da perfeição e da justiça e felicidade dos indivíduos, fecha-se aos seus próprios valores, limitando-se na sua visão de mundo, na qual, por ter seus limites histórico-temporais bem demarcados, acaba construindo um posicionamento também ideológico. Conclui: "O humanismo materialista e dialético comporta, enfim, uma estética? [...] Contentemo-nos em dizer que essa estética toma por critério a totalidade da obra de arte, sua coerência interna e a concordância entre a forma e o conteúdo" (Goldmann, 1967:43).

Goldmann (1967:47) ainda busca mostrar a aplicabilidade do materialismo dialético e, para isso, justifica o valor deste, afirmando que este "é uma concepção global do homem e do universo; como tal ele se contrapõe a grande número de concepções diferentes, ou mesmo opostas". Por o materialismo dialético considerar a história do pensamento e da arte, bem como pelo fato de que alguns filósofos aplicaram o método e foram mal-interpretados, essa vertente do pensamento provoca muitas controvérsias, esclarece o autor. Apesar do fato de que alguns marxistas acabaram por analisar o objeto artístico apenas pelo enfoque do sistema econômico, esquecendo-se da obra em si, o materialismo histórico não defende a leitura unilateral.

Ao contrastar o materialismo histórico com o idealismo, Goldmann (1967:49), citando Lukács, assegura que o que distingue o marxismo de outras teorias é o modo como ele lida com a idéia de totalidade, trazendo à ciência uma nova perspectiva do mundo e do ser humano. Para provar o materialismo dialético, para aplicá-lo, o crítico inicia seu estudo com a reflexão sobre os critérios que estabelecem na História da Filosofia, quais textos são considerados 'filosofias' e quais não o são. Consciente de que esses critérios são definidos socioculturalmente no decorrer da história, e criticando o critério subjetivo do historiador, quando sua escolha tem por base os textos com que simpatiza, explica que, de fato, a escolha, o julgamento de valor, está totalmente ligado

à vida social: mesmo os critérios subjetivos são explicados em um “mecanismo social”, em uma escolha definida e direcionada socialmente.

O julgamento de valor, como a filosofia, esta última tendo a função de responder aos problemas fundamentais do ser humano, são definidos e marcados temporalmente. A partir dessa relação, Goldmann (1967:52) concebe o critério do materialismo dialético para seleção e separação de textos filosóficos e não-filosóficos:

Entre as maneiras de encarar as mais diferentes coisas, entre as respostas que o pensador dá às questões mais afastadas, existe um vínculo que faz do conjunto dessas respostas e dessas maneiras de ver uma totalidade, ou, pelo contrário, um amontoado eclético de fragmentos esparsos. No primeiro caso, esse pensamento é filosófico, no segundo não o é.

Assim, com o passar dos tempos, as visões de mundo dos indivíduos vão se alterando e, com isso, a forma como estes definem e valorizam a filosofia, concebendo, dessa maneira, a História da Filosofia. Quanto ao filósofo, neste processo, Goldmann (1967:53) aponta que “é necessário haver uma *corrente social* e o filósofo nada mais é que o primeiro homem a exprimir de modo mais ou menos *conseqüente* essa nova concepção do mundo em face dos problemas fundamentais que se apresentam aos homens dessa sociedade”. Dois fatores essenciais para o estabelecimento de julgamentos de valor, segundo ele, são a originalidade e a influência.

No que diz respeito ao historiador, Goldmann (1967:54) menciona dois equívocos comuns, que Jean Piaget nomeou como “fenomenismo”: “querer abordar o fenômeno como tendo objetivamente o aspecto que ele apresenta à nossa perspectiva individual”, e “egocentrismo”, quando o historiador impõe seus “próprios julgamentos de valor”.

A visão de mundo de um pensador tem uma certa unidade e, para ser entendida, precisa-se conhecer “a estrutura do conjunto e compreender cada obra como parte de um todo, dentro do qual ela tem uma função e uma importância precisas de que é necessário estabelecer”, expõe o crítico. Ele também salienta que os julgamentos de valor são necessários, mas precisam ser fundamentados: há o perigo de se cometer o equívoco de apenas descrever as obras linearmente, levando ao fenomenismo, ou ainda, julgar as obras a partir das crenças e dos valores do historiador – o egocentrismo. Nas palavras de Goldmann (1967:56), quanto à arte e à filosofia:

A filosofia e a arte, como disse Lukács num livro publicado em 1910 [*Die Seele und die Formen*], constituem ‘formas’, ou seja, expressões de certas concepções de mundo, de certas maneiras de sentir o homem e o universo e seu valor não reside *apenas* no elemento de verdade que encerram, mas também na consequência com que elas exprimem essa concepção.

Apresenta também no que constitui a tarefa do historiador da filosofia, sob o ponto de vista do materialismo histórico e dialético: construir uma crítica imanente ao sistema da filosofia que estuda. Para isso, necessita de observar o sistema em sua totalidade, averiguar o tema ou os temas que fundamentam, de forma coerente em sua unidade, o sistema a ser estudado. Em seguida, o pesquisador deve fazer uma crítica do sistema, ou seja, verificar a coerência deste, no modo como o filósofo lida com valores anteriores ao que propõe, bem como de que forma ele responde aos problemas fundamentais do ser humano e da natureza, observando também o que o filósofo não considerou em suas respostas, a fim de “restabelecer a real importância das diferentes partes da obra do filósofo” (Goldmann, 1967:59). Goldmann exemplifica, e cita ainda Lukács, elogiando este por seu estudo sobre a tipologia da filosofia e da literatura.

O historiador, após estas averiguações, “pode e deve colocar o problema [...] das relações entre o pensamento que ele estuda e a vida social e econômica dos homens entre os quais tal pensamento nasceu e se desenvolveu” (Goldmann, 1967:64). A importância dessa etapa se justifica por ser mais específica, no qual se questiona as condições sociais nas quais a filosofia estudada surgiu e por que se manteve. Pela perspectiva histórica, essa etapa demonstra uma parte da vida social da época do objeto estudado, e assim pode-se, após observá-lo em sua totalidade, compreender melhor “o próprio conteúdo” da pesquisa do historiador.

É fundamental, para o materialismo dialético, o postulado de que a produção literária é influenciada pela vida social e, portanto, pelo sistema econômico de uma sociedade. Expõe que o seu objetivo, neste capítulo, consiste em “explicitar certos princípios de uma história dialética da literatura e, implicitamente, [...] colocar a questão das relações entre criação literária e vida social” (Goldmann, 1967:72).

Repudiando a idéia de que o materialismo dialético está próximo do determinismo das teorias de Taine, salienta que este último é mecanicista, simplista e superficial, enquanto o pesquisador, com base no materialismo dialético, enxerga a relação entre literatura e sociedade de modo muito mais complexo, pois assume a criação literária, assim como a filosofia, como visões de mundo construídas

socialmente: “o elemento essencial no estudo da criação literária reside no fato de que a literatura e a filosofia são, em planos diferentes, expressões de uma visão de mundo e que as visões de mundo não são fatos individuais, mas sim fatos sociais” (Goldmann, 1967:73).

Goldmann (1967:73) explica que a visão de mundo dos indivíduos não se configura de forma unitária e coerente, mas é uma rede complexa de valores e influências; desse modo, define que a visão de mundo “é um sistema de pensamento que, em certas condições, se impõe a um grupo de homens que se encontram em situações econômicas e sociais análogas, isto é, a certas classes sociais”. É interessante evidenciar que, em sua análise dos fatores sócio-econômicos na obra literária ou filosófica, o crítico ressalta a observação do que permeia as diferentes classes sociais, por vezes, inclusive, impondo, de certa forma, a importância de se destacar as diferenças entre as classes; de fato, isso reflete a limitação – já esperada – de sua tese, dada sua época de produção.

Questiona a análise de um texto literário levando-se em consideração apenas a biografia do autor, pois observa que, para o autor, as influências do meio, ou dos valores socioculturais da época ou anteriores à produção de uma obra, são complexas; mas podem ser levantadas para contribuir, de forma secundária, para a leitura do texto, mas não para definir a análise deste ou mesmo o seu valor estético. Nas suas palavras: “A obra literária é, como dissemos, a expressão de uma visão de mundo, de uma maneira de ver e de sentir um universo concreto de seres e de coisas e o escritor é um homem que encontra uma forma adequada para criar e expressar este universo” (Goldmann 1967:75).

Assim, esclarece que o papel do historiador dialético consiste em buscar uma “significação objetiva da obra”, por meio de uma abordagem estética imanente, para depois relacionar esta significação aos “fatores econômicos, sociais e culturais da época”:

antes de pesquisar das relações entre uma obra literária e as classes sociais da época em que ela foi escrita, é necessário ainda compreendê-la em sua significação própria e julgá-la no plano estético, isto é, enquanto universo concreto de seres e de coisas criado pelo escritor que nos fala através dela (Goldmann, 1967:75).

Questionado pelos teóricos da literatura do final do século XX em seu posicionamento que se estrutura na existência de uma ordem coerente na obra literária, concebe a seguinte idéia: “quanto maior for a obra, mais ela é pessoal”, e o autor, assim, coloca-se mais; se o escritor for um certo “gênio”, segundo Goldmann (1967:77), a obra por si só vai permitir uma leitura completa, sem necessidade de recorrer à biografia deste. Caso o contrário, isto é, quando a obra não é grandiosa, o historiador precisa buscar a biografia do autor, para dar conta da compreensão da totalidade da obra. Mais uma vez, a limitação de sua teoria tem base no próprio desenvolvimento das idéias em seu século; essa concepção, de fato, é arcaica e ultrapassada, uma vez que a extensão da obra não tem relação com a biografia do autor, e o valor de uma obra depende dos critérios de julgamento definidos sócio-historicamente.

Goldmann (1967:79) ainda defende uma outra concepção, também criticada posteriormente, no final do século XX, quando trata da relação entre obra, escritor e meio social: diz que, uma vez que o materialismo dialético “afirma a unidade da consciência e da ação”, um escritor reacionário, por exemplo, em sua vida social, política, religiosa, entre outros campos, provavelmente produzirá também uma obra de arte reacionária, porque ele produz de acordo com os valores do grupo social a que pertence. Ou seja: a criação literária de um autor está fundamentalmente vinculada à sua postura em sociedade. Todavia, explica que essa correspondência nem sempre ocorre, e muitas vezes está implícita na obra: “mas, por um lado, não se trata aí senão de uma probabilidade, freqüentemente confirmada, mas que não é geral e, sobretudo, que não é necessária” (Goldmann, 1967:80).

Preocupa-se, em seguida, em explicitar as teses do materialismo dialético, e confirma ser este um método que não separa a forma do conteúdo, mas busca analisar ambos, em sua totalidade. Afirma ainda que

não é verdade que a arte resida em uma forma independente do conteúdo ou que possa perder seu rigor e sua pureza ao se aproximar muito da vida social e das lutas sociais; mas também não é verdade que se possa julgar o valor de uma obra literária por seu conteúdo, em nome de certas doutrinas ou certas normas conceituais” (Goldmann, 1967:82).

Por fim, conclui, sobre sua reflexão quanto a arte, a literatura, a filosofia, a sociedade e a ação humana:

Esta concepção da arte implica a importância do ‘conteúdo’. A arte cria seres concretos e reais no interior de seu universo e o valor artístico de uma obra se julga de acordo com a riqueza e com a unidade do universo que ela cria e com o fato de ter ela encontrado a forma que melhor convém à criação e à expressão deste universo (Goldmann, 1967:84).

Vale ainda salientar que o crítico apresenta, em relação à análise literária pela crítica sociológica, uma valorização maior que aquela pontuada por Candido (2000), uma vez que o seu modo de ler a arte, e mesmo o mundo, baseia-se na perspectiva sócio-histórica; desse modo, não desvincula a análise de uma obra de seu contexto de produção, reiterando, portanto, a crítica sociológica como essencial para a leitura de um dado objeto artístico. Mesmo assim, ele não deixa de salientar que esta constitui apenas uma etapa para a construção da leitura histórica da arte:

A explicação sociológica é um dos mais importantes elementos da análise de uma obra de arte e, na medida em que o materialismo dialético permite compreender melhor o conjunto dos processos históricos e sociais de uma época, permite também explicitar mais facilmente as relações entre estes processos e as obras de arte que sofreram sua influência. Mas a análise sociológica não esgota a obra de arte e, por vezes, não chega nem mesmo a tocá-la. Ela não constitui senão um primeiro passo indispensável no caminho que conduz a isto. O essencial é reencontrar o caminho pelo qual a realidade histórica e social se expressou, através da sensibilidade individual do criador, na obra literária ou artística que se vai estudar (Goldmann, 1967:89).

Desse modo, tem-se uma recuperação dos pressupostos teóricos da crítica sociológica, com base em Lukács, Goldmann e Candido, observando-se de que modo esta se posiciona em relação à influência da obra artística para o meio social, bem como a influência deste para a produção daquela. Se Goldmann preocupa-se mais com a questão do materialismo dialético e histórico, Lukács traduz seu empenho em pensar os textos de Marx e Engels, e a ligação deste com a literatura; Candido, contudo, reflete a importância da literatura para a estrutura cultural da sociedade, além da valorização da obra artística para seu efeito no leitor. Os três críticos, portanto, percebem como a literatura está intrinsecamente vinculada à estrutura sociocultural e ao ser humano, e estudam como esse processo ocorre. No capítulo segundo, apresenta-se um breve estudo do romance e da alegoria, ressaltando-se a configuração do romance para Lukács, a fim de se apreender a leitura analítica das obras de Saramago pela crítica sociológica estudada.

CAPÍTULO 2

ROMANCE E ALEGORIA

Bourneuf & Ouellet (1976) apresentam as várias acepções do termo ‘romance’ e a sua ligação com a idéia de ‘ficção’, explicando que esta se desenvolveu a partir do século XII, na França, com textos em verso, escritos nas línguas românicas, e então no século XVI, com os romances de cavalaria; no século XVII, com textos sobre aventuras de pastores e com as novelas; no século XVIII, com romances para propósitos do Iluminismo; e depois com Woolf e Joyce, por exemplo, trazendo o vínculo entre ficção e psicologia, e com Malraux e Soljenitsyne, apresentando o romance como forma de denúncia de lutas sociais, econômicas e políticas.

A fim de refletir sobre o modo como o romance tornou-se gênero comum e até popular, Bourneuf e Ouellet (1976) explicam que, até o século XIX, ler era dispendioso, isto é, uma obra e o tempo dedicado à sua leitura, em uma boa iluminação, não eram elementos comuns em classes sociais baixas. Os leitores, portanto, eram os nobres e os burgueses, sobretudo as mulheres.

No século XIX, contudo, com o desenvolvimento de máquinas de impressão e com a difusão da instrução, o romance passou a contar com mais leitores, através dos jornais e dos folhetins. Nessa época, muitos romances eram “fabricados”, isto é, feitos de acordo com as preferências dos leitores.

A produção e a difusão dos romances ampliaram-se no século XX. Surgem os tradutores, provocando certa “massificação” desse gênero literário, explicam Bourneuf & Ouellet (1976). Ressaltam que, com a veiculação de inúmeros romances policiais, pornográficos, de amor e de espionagem, o romance pôde desenvolver-se sem obstáculos quanto ao seu financiamento e quanto à sua aceitação no mercado, pelo consumidor.

Apesar de parecer um gênero popular, lembram os autores que o romance já foi considerado por alguns como um produto em declínio, referindo-se ao fato de reproduzir somente um modelo estrutural comum, e posicionar-se a favor da realidade. Valéry e André Breton (*apud* Bourneuf & Ouellet, 1976:13) asseveram que o romance

não propõe uma realidade, nem a verdade, apenas apresenta “os mesmos estereótipos de um livro para o outro”.

Houve também repressões ao romance quanto à moralidade nele expressa: desde o século XVII, moralistas o condenam por ser um veículo de más influências para o público. Abades, no século XX, eram de opinião que o romance propiciava “a dúvida, a impiedade ou a libertinagem” (Bourneuf & Ouellet, 1976:14).

O romance passou por esses ataques, sobretudo, porque, além de propiciar deleite aos leitores, ele “não somente reflecte os gostos do público, mas cria-os”. Isso significa que ele acabava por criar e/ou reforçar valores sociais, modismos, chegando até mesmo ditar comportamentos e provocar mudanças nos leitores. Estes, por sua vez, acabavam alimentando as suas fantasias e desejos, através da literatura, compensando as experiências não vividas: “O leitor encontra ali comportamentos que lhe interdita as censuras da sociedade ou da moral: satisfação da sexualidade, poder e riqueza, existência à margem das leis” (Bourneuf & Ouellet, 1976:22). Vale acrescentar que a ficção científica, desenvolvida em romances produzidos após o século XVIII, teve importância pelas fortes fantasias provocadas no homem, tais como o abandono do planeta e a exploração de novos mundos, ou ainda a volta ao passado ou o conhecimento do futuro.

2.1. O romance e os métodos descritivo e narrativo

Lukács (1965) busca refletir sobre o uso da descrição e da narração na estrutura de um romance e exemplifica com as obras de Zolà e de Tolstoi. Afirma que Zolà descreve mais, enquanto Tolstoi narra mais em certas cenas, e argumenta que há necessidade de elementos acidentais, mas também de construção, de desvincular-se do ‘lugar comum’, da casualidade, e fazer com que estes elementos estejam interligados aos personagens, à trama, fazendo parte do todo da obra.

Reconhece, entretanto, que a descrição responde a uma necessidade da própria ‘trama’ do texto, da sua própria composição; e a construção da narração, o uso de passagens e episódios pode apenas traduzir uma necessidade de se completar, de se reforçar algo da trama. Por fim, Lukács (1965) relata que há dois modos de exposição de fatos e de personagens: um deles, observado em romances de Walter Scott, Balzac e Tolstoi, faz com que as personagens sejam ativas aos acontecimentos, resultando em

certa “participação” do leitor na trama. Outro modo, encontrado na composição das obras de Flaubert e Zolà, por exemplo, as personagens são espectadores dos fatos da trama, e o leitor se estabelece na posição de “observador” das situações.

Para pensar sobre o uso da descrição ou da narração, argumenta que as escolhas do escritor de um texto em relação à sua composição, bem como os efeitos que elas provocam no todo da obra e no leitor não são gratuitas; revelam de certa forma, posturas do autor no que se refere à vida social e ao indivíduo, assegura. Desse modo, procura refletir sobre a importância da descrição realista, dos séculos XIX e XX, que é valorizada desde o texto épico na literatura: “O que nos importa são os princípios da estrutura da composição [...] O que nos importa é saber como e por que a descrição [...] chegou a se tornar o princípio fundamental da composição” (Lukács, 1965:50).

Nos séculos XIX e XX, a relação entre ser humano e sociedade alterou-se, tornou-se mais complexa que dos séculos anteriores; e algumas formas literárias, como a descrição, surgiram para representar a vida social burguesa, explica o crítico. Com a descrição, havia maior precisão na identificação social e individual da personagem, por exemplo, bem como a possibilidade de trabalhar o caráter dramático no texto.

Ao conceber a literatura enquanto representação complexa da realidade, Lukács (1965) ressalta que autores como Balzac, Stendhal, Dickens e Tolstoi fazem essa representação por uma perspectiva mais “consciente”, uma vez que estavam envolvidos com os problemas sociais de seu tempo. Dessa forma, afirma que a literatura acompanha as transformações da sociedade, e o escritor, ao escolher certas formas de representações na obra, demonstra a sua visão de mundo concernente ao meio social. E a participação do escritor nos movimentos sociais, na reflexão sobre as lutas de classe de sua época, faz com que, muitas vezes, ele apresente essa conduta de participação em suas obras.

Para o crítico, escritores como Flaubert e Zolà já não participaram de forma ativa das lutas sociais, por pertencerem a uma sociedade burguesa já constituída. Todavia, em suas obras, revelam suas visões de mundo como “observadores e críticos da sociedade burguesa”. De qualquer modo, neste processo, eles já fazem parte do sistema capitalista, assumindo um trabalho profissional, como um vendedor do produto criado pelo livro. Apesar de tendenciosa, a postura de Lukács (1965) revela o modo como o teórico cria julgamento de valor e classifica a arte literária, com base em preceitos que o enquadram

na crítica sociológica, pois, como pode ser observado, o filósofo húngaro qualifica as obras e as justifica pela participação destas – por meio de suas estruturas ou temáticas – no contexto sociocultural nas quais foram produzidas.

As novas formas artísticas, assim, mesmo as recuperadas de estilos passados, não podem ser vistas como sendo próprias do desenvolvimento da arte em si, conclui Lukács (1965:53), mas como uma forma que surge para acompanhar a realidade social, para dar suporte à representação da vida social do momento: “Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social”.

Lukács (1965:54) declara, portanto, que “compreender a necessidade social de um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos desse estilo”. De fato, ele comenta que muitos críticos, com base em um sociologismo vulgar, criam uma classificação reducionista para apontar a gênese do texto, e os escritores são comparados historicamente; desse modo, o crítico acaba classificando o escritor equivalente a um outro, pertencente à outra época. Marx, segundo Lukács, ressalta que o interessante não é apenas interligar texto ao seu contexto, apontando a gênese da obra em sua época de produção, mas pensar no por que eles se mantêm valorizados em outras épocas, como a epopéia, por exemplo. Para Marx, a explicação para essa valorização não pode ser encontrada em uma leitura mecânica da história da literatura: há necessidade de se verificar, ao mesmo tempo, o contexto histórico-social e estético, caracterizando, dessa maneira, as bases da vertente da crítica sociológica de Lukács.

Ressalta a valorização da ação no romance, como se esta fosse o cerne da importância da literatura para o ser humano em sociedade, uma vez que a representação da ação, no texto, pode promover a humanidade do indivíduo, pois apresenta a experiência humana, ou ainda, o desenvolvimento psicológico das personagens, entre outros:

Se não revelam traços humanos essenciais, [...] até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. É necessário não esquecer que, na realidade, toda ação – ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais – contém sempre nela o esquema abstrato (conquanto deformado e apagado) da *práxis* humana como um todo (Lukács, 1965:58).

Discute sobre a epopéia e o romance, em relação à ação, apontando para a representação das experiências e relações entre seres humanos, na literatura: “A epopéia

– e, naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *praxis* social” (Lukács, 1965:60-61). Comenta sobre a passagem da épica, para as formas artísticas do século XX, a questão da ‘tensão’ na narrativa épica: na épica, a tensão está presente para traduzir características e experiências humanas; já a descrição, no romance moderno, traz uma presença “temporal” e “espacial” dos fatos e dos indivíduos, presença essa, contudo, “equivocada”, por não ser “imediate da ação”: todas as situações acabam por ser, de fato, “acontecimentos do passado”.

Para Lukács (1965:66), na descrição própria do romance naturalista, ocorre uma separação entre a narração das experiências humanas e a função destas no texto, e essa falta de ligação “implica na perda de significação artística das coisas”. A significação presente na obra, desse modo, fica a critério do autor, que a direciona para o seu modo específico de ver o mundo, gerando “problemas estéticos do naturalismo [...] [e] os métodos formalistas”. Desse modo, Lukács (1965) critica o método descritivo, na criação literária, que acaba por priorizar elementos não essenciais da humanidade. Sabe-se que, de fato, tal posicionamento do crítico húngaro é questionado por teóricos do final do século XX, já que muitos destes discutem a relatividade de conceitos como “elementos essenciais”, isto é, da idéia ideológica de ‘essência’. Todavia, vale ressaltar que é importante firmar as bases nas quais Lukács constrói seus posicionamentos e conceitos quanto ao texto literário, a fim de se melhor compreender as definições e os limites de sua teoria.

Lukács (1965) tece, portanto, críticas ao Naturalismo, no que se refere à descrição “imprudente” das experiências humanas e à representação pejorativa do indivíduo social. Somente a descrição não é capaz de demonstrar a complexa rede de inter-relações entre seres humanos em sociedade e os seus efeitos: “o destino pessoal dos homens perde o interesse, por não chegarmos a conhecê-los realmente; os homens não participam ativamente da ação, apenas passeiam agitados por pensamentos diversos, sobre o fundo objetivo das descrições que constituem o romance” (Lukács, 1965:71).

Ainda sobre a valorização da epopéia, Lukács (1965:72) discute o porquê das representações serem poéticas, na poesia épica; explica que os objetos, os espaços, entre outros elementos na épica são poéticos porque servem para manifestar relações humanas: “de fato, não existe na literatura uma ‘poesia das coisas’ independente dos

acontecimentos e experiências da vida humana”, ele acredita. Dessa forma, o teórico húngaro coloca em questão a descrição nas obras consideradas naturalistas, uma vez que esta, amiúde, não estabelece um sentido adequado à ação da narrativa, ele afirma: “as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas” (Lukács, 1965:73). Por isso, percebe-se o valor que o crítico estabelece para a literatura que vincula estrutura textual e contexto sociocultural, que traduz o conflito humano em sua composição, pois, desse modo, a obra pode representar os elementos da realidade no contexto de vida dos indivíduos.

Lukács (1965:75) conclui, deste modo, que o método descritivo é superficial e ‘inumano’, pois não traz a característica poética para o texto literário, limitando-o a uma representação estática e linear da realidade e do ser humano: “à falta vastidão dos horizontes do mundo externo corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático nas caracterizações humanas. O homem aparece como um ‘produto’ acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies”.

Após várias asserções sobre a narração e a descrição, conclui que a primeira vincula-se à experiência humana, à visão de mundo amplificada, à representação da interatividade do ser humano em sociedade; a descrição, por outro lado, presta-se a uma “monotonia compositiva”, ou seja, limita a arte literária em uma atitude passiva, de observação, em que o escritor não consegue apontar o essencial do que revela em seu texto; ela está, portanto, mais relacionada e adequada ao sistema capitalista, argumenta Lukács (1965:81):

O método descritivo acarreta a monotonia compositiva [...] É verdade que a nova forma geral de composição é inumana e transforma o homem em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta; mas não é exatamente esta a transformação operada no homem real pelo capitalismo real?

Há, de fato, uma relação entre o método descritivo e o sistema capitalista, segundo o autor, pois aquele reforça a desumanização e a idéia de resultado ‘acabado’ deste, além de não apresentar um questionamento às imposições do sistema, como se o aceitasse passivamente. Lukács (1965:83) completa: “seria, portanto, um erro supor que o método descritivo reflete adequadamente o capitalismo em toda a sua inumanidade.

Dá-se mesmo o contrário: tais escritores atenuam involuntariamente a inumanidade do capitalismo”.

Exemplifica ainda a discussão entre o humanismo e o método descritivo e formalista da crítica na União Soviética: em alguns romances soviéticos, “a idéia histórica e socialmente justa não chega a ter uma expressão literária convincente” (Lukács, 1965:88). Quanto ao demasiado uso do método descritivo pelos escritores soviéticos, Lukács (1965:88) tece críticas sobre a caracterização mecânica e inumana das personagens, e questiona a falta de ‘ações’ no texto, que configuram maior vínculo com as experiências humanas da vida social:

Dada a falta de um entrecho individual, os homens aparecem como pálidos fantasmas, pois os homens só adquirem fisionomia verdadeiramente humana quando nós os acompanhamos nas suas ações, as quais não podem ser substituídas nem por uma minuciosa descrição da vida íntima, nem por uma prolixa descrição ‘sociológica’ de situações gerais. E é este último tipo de descrição que procuram fazer tais romancistas.

Desse modo, o interesse pelo texto literário se desvanece, conforme a postura do crítico, uma vez que mantém à superfície dos fatos sociais e de seus efeitos para o indivíduo. Esclarece Lukács, todavia, que a descrição pode servir para a representação “consciente” da vida social, desde que esteja vinculada ao todo do romance, funcionando como parte do enredo, por exemplo, ou para a intensificação de situações.

2.2. O romance enquanto epopéia burguesa

Lukács (1999:87) inicia seu artigo afirmando o vínculo entre o romance e a sociedade burguesa, o que reforça a característica de sua postura crítica, de que a literatura está vinculada ao contexto sociocultural de produção desta: “todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance”. Na primeira parte do artigo, o crítico demonstra como a teoria sobre o texto romanesco originou-se e desenvolveu-se através da estética clássica alemã, bem como os limites desta, e aponta também como era a estrutura sócio-histórica da época, no que se refere à produção literária e ao valor estético.

Nos séculos XVII e XVIII, o romance se desenvolve sem vincular-se à teoria da literatura, pois esta valorizava a forma épica, o drama, a sátira, modelos da poética

clássica; é nesse período que os teóricos da literatura tentam inclusive desenvolver uma espécie de “epopéia moderna”, adaptando-se as bases da epopéia clássica aos valores burgueses. De fato, havia certa resistência dos burgueses contra a cultura da Idade Média, e a valorização da Antigüidade Clássica tinha fins de moldar a cultura burguesa. Desse modo, a arte baseada na cultura medieval ou com origens populares era recusada pelos teóricos, e o romance vincula-se diretamente com a arte medieval, explica Lukács (1999:88): “a forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval como produto de sua transformação plebéia e burguesa”.

A discussão sobre a forma romanesca, por conseguinte, inicia-se apenas nas observações dos romancistas; a teoria do romance, bem como a crítica do texto romanesco, só começa a ser elaborada a partir da segunda metade do século XIX, com as reflexões dos filósofos clássicos alemães. Essa desigualdade no desenvolvimento de uma teoria do romance fundamenta a teoria do “novo realismo”, pois o romance começa a se construir enquanto nova forma de produção textual, distanciando-se da tradição clássica, e “iniciando a dissolução da forma romanesca, como consequência necessária da decadência geral da ideologia burguesa” (Lukács, 1999:89).

A teoria do romance, dessa forma, desenvolve-se com os estudos da estética do idealismo clássico alemão: Hegel, ao definir o romance como “epopéia burguesa”, fundamenta estética e historicamente esse gênero textual, expondo que o romance representa a sociedade burguesa, assim como a epopéia corresponde à sociedade da Antigüidade Clássica. Esclarece, contudo, que “O romance apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro lado, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original” (Lukács, 1999:89). Essas características estéticas são apontadas por Hegel na medida em que contrapõe “o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, burguesa”, explica Lukács (1999:89).

Valores como a autonomia, a atividade espontânea, com base na moralidade, e a consciência de que se faz parte de uma totalidade, isto é, do valor de que o indivíduo e as suas ações estão vinculados à estrutura social fundamentam o herói épico: as atitudes do homem épico respondem à sua individualidade e à totalidade social. Para Hegel, o herói moderno – burguês –, não age espontaneamente, não possui ligação com a

sociedade, individualiza-se socialmente, firmando não uma totalidade, mas uma fragmentação:

os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações ‘pessoais’, das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence. [...] o homem perde sua antiga atividade espontânea, e sua submissão ao moderno estado burocrático, enquanto ordem coativa exterior impede-lhe qualquer atividade desse tipo (Lukács, 1999:90).

Essa falta de totalidade e de espontaneidade do ser humano tem no romance uma saída para ser atenuada: o indivíduo, em um universo fragmentado, ainda procura por totalidade e pela autenticidade, e o romance, conforme Hegel, por atuar como uma ‘epopéia burguesa’, “deve conciliar as exigências da poesia com os direitos do prosaísmo e achar uma ‘média’ entre eles” (Lukács, 1999:90). Assim, o romance, para Hegel, resolve a contradição entre poesia e civilização através da representação da realidade e da luta contra esta, uma vez que, ao representar e questionar a sociedade pode-se, no romance, distinguir o autêntico e o substancial desta, e com isso atuar nela.

Apesar do idealismo clássico e das limitações da estética alemã, próprios das condições históricas em que surgiu, ressalta que ela demonstrou uma proximidade do entendimento quanto a uma contradição da sociedade burguesa, na qual há progresso tecnológico e materialista, todavia há um “rebaixamento de muitos aspectos essenciais da atividade espiritual e social”. Três aspectos importantes que foram esclarecidos com a estética clássica alemã são: a) a observação de estruturas comuns entre o romance e a epopéia – “todo romance de grande significado tende, embora de maneira contraditória e paradoxal, para a epopéia, adquirindo justamente nesta tendência irrealizável a sua grandeza poética” (Lukács, 1999:91); b) a visada história na concepção da origem e do desenvolvimento do romance, que confere seu reconhecimento enquanto gênero artístico novo; c) a destituição das teorias adaptadas, nas quais críticos literários e filósofos tentavam formar um gênero artístico, com base na sociedade burguesa, fundamentada na epopéia clássica: uma teoria da epopéia moderna.

O limite da teoria estética clássica está no fato de ela não poder compreender as contradições do desenvolvimento do sistema capitalista, limite este justificado pelo contexto sócio-histórico dos filósofos alemães, que acreditavam que o auge do

desenvolvimento da sociedade burguesa já estava ocorrendo, este era o último nível a ser alcançado na estrutura social, e com ela a desvalorização da arte e a desumanização do indivíduo.

O crítico húngaro também mostra as principais características do romance, em relação à sua representação do indivíduo em sociedade e, de certa forma, completa a teoria do romance desenvolvida pela estética clássica alemã. Explica que os estudos de Marx sobre o desequilíbrio entre o desenvolvimento artístico e o tecnológico-material no sistema capitalista, que traduzem uma desigualdade e uma hostilidade na valorização da arte, trazem a resposta para se entender o desenvolvimento de formas artísticas como o romance. Ressalta que o romance possui caracteres específicos do texto épico, como

a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva [...] ao princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos (Lukács, 1999:93).

Estas características desempenham o papel de representar, na epopéia, a totalidade da sociedade da Antiguidade na interação entre indivíduos e fatos; ou seja, é na forma épica que esses elementos encontram plena expressividade, o que não ocorre com o romance. O romance, conforme Lukács, busca a mesma representação da totalidade na individualização das personagens, mas estas apenas conseguem refletir uma classe social, pois a própria sociedade burguesa, constituída em classes, não possui uma totalidade; desse modo, o romance só pode trazer o aspecto fragmentário da estrutura social capitalista. No meio social da Antiguidade, o indivíduo era diretamente ligado à estrutura social, e suas atitudes refletiam essa relação; e a forma épica, dessa maneira, tinha condições de apresentar o indivíduo para representar o coletivo, a totalidade.

O romance, ao contrário, para alcançar uma representação profunda e válida da sociedade capitalista, precisa trazer de modo geral e essencialmente, os seres humanos interagindo com o meio: “uma vez surgida a sociedade de classes, a grande epopéia não pode extrair sua grandeza épica a não ser da profundidade e tipicidade das contradições de classes em sua totalidade dinâmica” (Lukács, 1999:95). Assim, Lukács (1999:93) demonstra a contradição do gênero romanesco: “a contradição da forma do romance

reside precisamente no fato de que o romance, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica”.

Além da teoria “oficial” do romance, aquela desenvolvida pelos grandes romancistas e filósofos, tem-se uma “teoria esotérica”, fundamentada por Hegel, que percebe a importância do romance de representar as contradições da sociedade burguesa, da luta de classes, por meio da ‘ação’, no texto. A ação é o elemento essencial do romance, no qual os fatos, a intenção entre indivíduos, a descrição são estruturas da narrativa fundamentadas ou subordinadas à ação, explica Lukács (1999:94-95):

Esta centralidade da ação não é uma invenção formal da estética; ela decorre, ao contrário, da necessidade de um reflexo o mais adequado possível da realidade. Tratando-se de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza [...], o único caminho adequado é a representação da ação. Porque somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência.

O narrador do romance necessita, por isso, ter uma reflexão profunda da sociedade e da interação do ser humano nesta, a fim de conseguir representar o que é essencial do indivíduo: “graças a este dom inventivo, que naturalmente pressupõe uma penetração profunda e concreta nos problemas sociais, os grandes narradores podem criar um quadro de sua sociedade” (Lukács, 1999:95).

Ainda quanto à ação, Lukács esclarece que esta, por estar enquadrada em um contexto de desigualdades, encontra dois obstáculos para sua efetivação na representação artística: sua essência está dissolvida de forma impessoal na estrutura sócio-econômica capitalista e, por isso, é de difícil acesso para os escritores; e ela não é reconhecida enquanto influente interação entre ações de indivíduos ou, nas palavras de Lukács (1999:96), “porque na sociedade burguesa, submetido a forças espontâneo-elementares, nenhum indivíduo pode levar em consideração a influência de suas ações sobre os outros”. Por isso, ele argumenta que o texto romanesco precisa apresentar enfaticamente situações da luta de classes, e não apenas ilustrações destas, a fim de expressar aspectos típicos, essenciais das contradições da sociedade e da ação humana: “a criação de caracteres típicos (e de situações típicas) significa, portanto, a representação concreta das forças sócias”.

Discute também a configuração das personagens no romance: elas devem ilustrar as contradições da sociedade burguesa. Para isso, elas devem vivenciar “uma experiência apaixonada e profunda”, ter “uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios”, explica Lukács (1999:97). Conclui que, dessa forma, o romancista consegue a unidade do individual e do essencial, na ação das personagens, e estas refletem as contradições sociais:

Com efeito, estas figuras são elevadas a um nível de paixão tão alto que nelas se manifesta o conflito interno de um momento essencial da sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, cada uma delas se encontra em um estado de revolta subjetiva justificada, embora nem sempre consciente, representando na sua pessoa um momento particular da contradição social. Somente nestas condições estas figuras podem ser representadas numa viva relação entre si, e as grandes contradições da sociedade burguesa nelas podem adquirir uma forma concreta, como se fossem seus próprios problemas individualmente vividos (Lukács, 1999:97-98).

A unidade da ação é conseguida, portanto, quando o escritor realiza concretamente a representação da personagem em sua essência com ser humano na vida social, e suas ações apresentadas expressam as contradições da sociedade burguesa.

Lukács (1999:99) ainda apresenta, de forma sucinta, o nascimento do romance como uma busca da libertação do ser humano do controle do sistema feudal: “do ponto de vista do conteúdo, o romance moderno nasceu da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo”. Citando os romances de Cervantes e Rabelais como os primórdios do romance moderno, o crítico salienta que o gênero romanesco tem, por um lado, elementos da narrativa medieval, tais como “a liberdade e a heterogeneidade da composição de conjunto, seu decompor-se numa série de aventuras isoladas ligadas entre si apenas pela [...] protagonista principal, a relativa autonomia dessas aventuras, [...] e a amplidão do mundo representado”. Por outro lado, entretanto, o romance traz como novidade a experiência e a ação da vida humana de classes populares, descreve situações da vida prosaica.

Discutindo a utopia e a revelação do novo presente em Rabelais e em Cervantes, Lukács (1999:100) explica que, em ambos, havia duas ‘faces’ da luta pela libertação, em seus romances: “de um lado, contra a degradação do homem na sociedade feudal que está morrendo e, de outro, contra sua degradação na sociedade burguesa que está nascendo”.

Na passagem da Idade Média para a sociedade burguesa, porém, a perspectiva era positiva para os pensadores, pois, na época, a idéia da estrutura burguesa era sinônimo de liberdade, de libertação dos limites injustos e angustiosos do sistema político e econômico do feudalismo medieval. Declara, dessa forma, que “quanto mais o romance se transforma numa representação da sociedade burguesa, em sua crítica e autocrítica criadora, tanto mais claramente nele ressoa o desespero que é provocado no artista pelas contradições, para ele insolúveis, da sociedade em que vive” (Lukács, 1999:101); explica, assim, o que era o início do desenvolvimento do romance na Renascença – o realismo fantástico, cultivado por Cervantes e Rabelais:

realista é o modo da representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais [...] [O] elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais [...] e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo.

A trajetória do desenvolvimento do romance nos séculos XVIII e XIX é relatada, de forma breve, na quarta parte do seu artigo. Declara o autor que, a partir do século XVIII, o romance deixa de ser fantástico, para ser mais realista, no que concerne à temática da vida cotidiana privada burguesa. Os romancistas limitam-se “cada vez mais à realidade quotidiana da vida burguesa, e as grandes contradições motoras do desenvolvimento histórico-social são representadas somente na medida em que se manifestam de maneira concreta e ativa nesta realidade quotidiana”, complementa Lukács (1999:102). O sistema capitalista traz para o indivíduo a idéia de controle sobre as coisas, sobre a natureza e a importância de se buscar qualidade social. O texto literário, produzido na época, reproduz essa idéia, mostrando o conflito entre o homem e o meio social ou natural, e o poder, o domínio deste, como na epopéia clássica.

Mas com o desenvolvimento da sociedade capitalista, os pensadores começam a perceber a degradação humana, e surgem obras trazendo certo “protesto subjetivo e sentimental”, nas quais escritores fazem uma autocrítica à sua própria estrutura social. O romance se configura, dessa maneira, em uma nova forma: “a base ideológica dessa dissolução da forma é o deslocamento relativista das contradições reais da vida para o ‘coração do poeta’” (Lukács, 1999:105), tendendo ao início do Romantismo.

Ressalta o desenvolvimento do romance após a Revolução Francesa: a representação da vida privada cotidiana passa a ser um “mero procedimento artístico”; o

romance encerra, novamente, o fantástico, mas não como anteriormente: tem-se o realismo fantástico construído a partir das contradições da sociedade burguesa. Explica que a literatura após a Revolução Francesa se configura em dois aspectos principais, a saber: uma profundidade maior no questionamento da estrutura sócio-econômica e seus efeitos para o indivíduo; uma resistente influência das tendências românticas. Isso porque, na produção literária antes da Revolução, o caráter dos romances com tendências ao Romantismo era de rebeldia à degradação humana na sociedade. Nessa volta a um realismo fantástico, nesse ‘novo realismo’, a “luta contra a degradação do homem no capitalismo consolidado é mais profunda do que a luta dos românticos porque é mais vital” (Lukács, 1999:107), mas ainda mantém alguns aspectos românticos, como a manutenção do ‘herói positivo’ de Hegel.

A postura, muitas vezes discordante dos escritores quanto a essa luta, aponta o modo como lidam com a “exigência hegeliana” do herói positivo. Este era definido como sendo aquele pudesse expressar um “estado médio”, certo equilíbrio das contradições sociais e seus efeitos. Nessa época de pós-Revolução, a escolha pela representação do herói positivo resultava em banalização, a menos que se demonstrasse a ironia dessa configuração do herói, como explica Lukács (1999:108):

Em geral, por razões que já levantamos, a conciliação das contradições sociais pode se tornar um elemento da composição do romance somente quando não é alcançada e quando o autor representa alguma coisa diferente, que é superior a essa almejada conciliação dos opostos, ou seja, o próprio caráter insolúvel das contradições.

Declara que, no século XIX, o escritor deveria ser capaz de reconhecer as contradições da sociedade burguesa, mas não revelá-las, e sim que “as disfarce e as concilie”. Para o crítico húngaro, os grandes romancistas desse período foram aqueles que, ao contrário, demonstraram a degradação do indivíduo, tornando-se impopulares para os burgueses. Exemplificando com a obra de Balzac, Lukács (1999:108) reconhece: “quanto mais profundamente o artista descobre as contradições da sociedade burguesa, quanto mais cruamente desmascara a baixeza e a hipocrisia da sociedade capitalista, tanto menos realizável se torna a cínica exigência de Hegel de um herói-filisteu positivo”.

Ilustrando com o estudo de dois tipos de literatura no desenvolvimento do romance, a saber: a “grande literatura romanesca” e a “literatura amena”, Lukács (1999)

salienta que esta última, sempre próxima das tradições e dos valores burgueses, sendo apolítica à ideologia burguesa, criando representações falsas e deformadoras da sociedade, tem sido mais bem definida e diferenciada (dos grandes romances) no século XX. Já os grandes romancistas, como Flaubert, representam o “novo realismo que busca o caminho de uma abordagem artística da realidade burguesa contrapondo-se à corrente da apologética, da falsidade vulgar e banal” (Lukács, 1999:109-110).

Ainda há, entretanto, uma herança romântica nesse novo realismo, expressa no equivocado “dilema entre objetivismo e subjetivismo”, elucida o autor. Nos romances de Flaubert, por exemplo, há o reconhecimento da degradação humana na sociedade burguesa, por meio da descrição e do detalhamento da vida cotidiana; a revolta de Flaubert é expressa nessa observação e na constatação de que o “sentimento de protesto, *a priori* impotente, é esmagado pelo vil prosaísmo burguês”, completa Lukács (1999:110). Assim, os romancistas do novo realismo tentam a representação das contradições da sociedade, como faziam Goethe e Balzac, mas estão limitados aos falsos dilemas produzidos em seu momento histórico. Até a contraposição entre o narrar e o descrever aponta para essa limitação justificada dos romancistas. Compara Zolà e Tolstoi e conclui que Flaubert e Zolà apresentam a última ‘fase’ do desenvolvimento do gênero romanesco. Por fim, reflete brevemente sobre as tendências do romance no início do século XX, explicando que:

Na sociedade atual, um escritor não precisa abordar tematicamente as questões imediatas da luta proletária de classes para esbarrar no problema central de nossa época, a luta entre o capitalismo e o socialismo. Mas para dar conta do conjunto das questões relacionadas com isso, o escritor deve romper o círculo mágico da ideologia burguesa decadente (Lukács, 1999:113).

Traz, por fim, sua opinião quanto às “perspectivas do romance socialista”, que será protagonizado por escritores proletariados ou que tendam a defender o sistema socialista, sendo contra o capitalismo, por este degradar a humanidade. De forma bastante enfática, argumenta que, na configuração do romance socialista, poder-se-á encontrar a formação do herói “positivo” de Hegel, bem como uma estrutura de narrativa próxima do texto épico; o desenvolvimento do romance socialista, para Lukács (1999:116), será uma “luta por um homem novo, pelo ‘homem total’”, consciente e livre.

2.3. Tradição, história e valor artístico: a forma romanesca

A obra literária, para Walter Benjamin, filósofo alemão do final do século XIX, tinha um vínculo com a história, e essa ligação definia-se na idéia de que a obra de arte, criada no passado, funcionava como mensageira deste passado para o presente, explica Kothe (1976). O presente, por sua vez, por ter seus valores manipulados pela ideologia dominante, poderia ou não valorizar a obra; assim, o passado poderia ser recuperado e reconstruído no presente, inclusive através da arte: “O passado não é algo estático, fixo e imutável. Antes, o presente reconstrói de um modo novo o seu próprio passado, cujo testemunho lhe é basilar” (Kothe, 1976:99).

Esta reflexão do valor da obra de arte, bem como de seu caráter histórico, isto é, da maneira como se relaciona com o tempo, já foi e, no início do século XXI, ainda é tema para estudos sobre o texto literário, como mostra Perrone-Moisés (1998). A autora apresenta como escritores e críticos – Eliot, Pound, Borges, Paz, Butor, Calvino, Sollers e Campos – concebem a relação entre literatura, história e valor, enfocando a idéia de tradição e de tempo, e provando como há controvérsias e poucas conclusões sobre tal tema.

Verifica-se a importância de se trazer as considerações do intelectual e filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) acerca do romance, enfatizando-se, sobretudo o seu desenvolvimento histórico-temporal, relacionado à narrativa e à configuração do narrador – criador. Além disso, busca-se uma reflexão sobre os conceitos estudados por Benjamin e a percepção de como o tempo vincula tais conceitos a um estudo objetivo e histórico da narrativa até sua concretização no gênero romanesco.

Benjamin (1994:168) afirma que toda obra de arte, na sua origem, tem uma autenticidade, pois ela representa elementos de uma tradição original, “desde sua duração material até o seu testemunho histórico”. Isso significa que ela, para o crítico, possui uma essência, uma unicidade que está presente em sua configuração enquanto arte, e que traz vestígios de sua produção, de sua origem. A originalidade e a autenticidade são elementos que se estabelecem na produção primeira e única de um objeto artístico, traduzindo valor e reconhecimento deste:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e

naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica (Benjamin, 1994:167-168).

Com os métodos da reprodutividade técnica, perde-se este caráter original, perde-se a historicidade do objeto artístico e, com isso, a autoridade, o “peso tradicional” da obra também se minimiza. Isso porque a reprodução técnica, por adaptar a arte para que esta seja apresentável, de várias maneiras, ao receptor/espectador, ela se modifica, “ela atualiza o objeto reproduzido” (Benjamin, 1994:169), prestando à arte uma existência social. Acaba, assim, por violar a tradição, a originalidade primeira e única do objeto artístico.

Ainda sobre a autenticidade, Benjamin (1994) a define ao dizer que esta se configura na ‘aura’ do objeto artístico original. Reconhecendo que, com o passar do tempo, mudam-se a existência humana e a percepção desta em sociedade, o autor conclui que a maneira como a percepção do indivíduo se estabelece, e o meio no qual ela ocorre são estruturas que também sofrem transformações no tempo, tanto naturalmente quanto historicamente. Desse modo, ele apresenta o conceito de aura: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (Benjamin, 1994:170).

Com o desenvolvimento da sociedade, houve melhorias tecnológicas, e a necessidade, difundida no discurso generalizado, de superar a unicidade da arte, a fim de que todos pudessem alcançá-la; ocorreu, assim, uma busca por uma proximidade do objeto aos movimentos de massa, como salienta Benjamin (1994:170): “Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição”. Com isso, a diferença entre o objeto original e a reprodução aumenta: o primeiro é único e atemporal, tem ‘unidade’ e ‘durabilidade’; o segundo tem caráter transitório, pois só tem valor no momento em que é visto, e precisa ser explicado; além disso, é marcado pela repetição.

Explica porque considera a obra original aquela que é caracterizada pela unicidade e, assim, pelo seu fundamento aurético: “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja” (Benjamin, 1994:171) O valor da obra enquanto única é ligado, dessa forma, à sua inserção na tradição: dependendo do contexto em que é visto, o objeto artístico é envolto pelo seu

culto, como, por exemplo, a estátua de Vênus na Antiguidade Clássica, ou ainda, pela sua negação, como o que ocorreu com tal objeto no Cristianismo da Idade Média. O que se ressalta é que, apesar dos dois diferentes modos de se perceber a arte, como no exemplo exposto, o que lhe é considerada, o que lhe traz valor e reconhecimento é a sua unicidade, a sua aura, segundo as teorizações de Benjamin (1994).

Historicamente, com o advento da reprodução técnica, houve uma valorização da arte pela arte, desprovida de finalidade, para que o caráter autêntico desta se mantivesse. Dessa maneira, “a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (Benjamin, 1994:171). Assim, com a passagem do tempo, a função da arte se modifica: ela deixa de ser ritualística, de servir aos propósitos de culto ou de negação a ela, para ser política.

Na obra em que analisa Charles Baudelaire, Benjamin (1989) apresenta também essa visão da mudança da valorização, e mesmo da caracterização do escritor, no século XX, exemplificando-o como um *flâneur* social, e discutindo a própria alteração na idéia de origem do texto artístico, bem como da função desta e do criador.

O crítico alemão explica que, no início do século XIX, os jornais eram distribuídos apenas para os assinantes, por um preço elevado: “Quem não pudesse pagar a elevada quantia [...] ficava na dependência dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar” (Benjamin, 1989:23). Dessa forma, os leitores eram aqueles frequentadores dos cafés, local onde também se discutia sobre as obras publicadas (em folhetins) e seus autores. Conclui, assim, que havia um vínculo entre leitura de folhetins e opinião do público, por isso, o jornal passou a reduzir a taxa de assinatura, aumentando o número de anunciantes e, para garantir a leitura dos anúncios pelos leitores, valorizou a publicação do romance-folhetim.

Conseqüentemente, o escritor começou a ser reconhecido na sociedade, através dos cafés, podendo então configurar a sua imagem ante ao público. Muitas vezes, escritores apoiavam certas tendências políticas para, com isso, receber apoio financeiro, conquistar fama e prestígio social. Observa que Baudelaire, de fato, conhecia o papel do literato em sua sociedade: “como *flâneur* ele [o poeta] se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador” (Benjamin, 1989:30).

Desse modo, o autor ainda discute a posição do escritor *flâneur* na sociedade: este era um caminhante, um observador do mundo em uma perspectiva panorâmica.

Configurando-se em um gênero literário, os livros assim produzidos descreviam e imitavam, em estilo anedótico, “o primeiro plano plástico e, com seu fundo informativo, o segundo plano largo e extenso dos panoramas” (Benjamin, 1989:33). O chamado “gênero fisiológico”, logo, constituía-se por escritos descritivos de tipos humanos da sociedade, de animais, de cidades e dos povos: “a calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto” (Benjamin, 1989:34), uma vez que as ruas eram estreitas, e os passeios não eram comuns, na cidade que estava sendo reorganizada, reformada; logo, a inspiração dos fisiologistas vinha, sobretudo, das galerias. O próprio Baudelaire, citando Guys, afirma que as galerias são como remédios contra o tédio: “quem é capaz [...] de se entediar em meio à multidão humana é um imbecil. Um imbecil repito e desprezível” (Benjamin, 1989:35). Para o *flâneur*, as ruas parisienses lhe eram agradáveis, visto que, nelas, a vida humana era observada em movimento.

Após o seu desenvolvimento em 1840, esse gênero sofreu uma transformação: passou a configurar num jogo de pressuposição dos tipos humanos do cotidiano das cidades: os escritores tentavam adivinhar a personalidade dos transeuntes, as particularidades e a generalização dos povos e dos cidadãos. As fisiologias desapareceram rapidamente, e outra classificação para o *flâneur* surgiu: a do papel de ‘detetive’, que não se importa mais com os tipos, “ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande” (Benjamin, 1989:38).

Assim, qualquer visão crítica negativa em relação ao *flâneur* – por exemplo, a ociosidade, o desleixo, a aparente indolência, a observação – é justificada pela sua sagacidade e pelo seu heroísmo no papel do detetive. De fato, o início dos romances policiais se efetiva nesse período, quando Baudelaire traduz os romances de Poe. Para Benjamin (1989), Baudelaire valorizava o romance policial por este manter um conteúdo sociocultural vinculado à massa popular, sem individualizações. Com a passagem do tempo, ou seja, com as transformações dos valores e da própria estrutura social, a escrita também se configura como objeto de consumo, e o escritor, como aquele que vende o seu produto, a sua criação.

Discutindo sobre as influências sócio-históricas na trajetória da obra de arte, Benjamin (1994) tece considerações sobre o romance, referindo-se ao estudo da narrativa. Retoma a sua origem desde os seus primórdios, verifica que o narrador, em

geral, pertencia a dois grupos: ou era um viajante, talvez um marinheiro, que tinha muito que contar, trazendo histórias de lugares distantes; ou era um homem, como um camponês, que se manteve sempre em um determinado local, e conhece todas as suas tradições, sabendo, assim, narrar as histórias distantes temporalmente. Observam-se, dessa forma, duas colocações: em primeiro lugar, que havia uma distância espacial e/ou temporal ou, como explica Kothe (1976:39), “algo próximo no tempo [que] pode ser apresentado como ocorrendo em lugares distantes, assim como algo distante no tempo [que] pode ser apresentado como próximo no espaço”, isto é, deslocamentos, que configuram caráter aurético – “aparência única de algo distante”. Em segundo lugar, nota-se que a narração estava sempre vinculada a duas características, que lhe eram essenciais: ao “caráter oral” e à “experiência de vida”.

Desse modo, afirma Benjamin (1994:200) que a verdadeira narrativa tem um caráter utilitário: nela, o narrador expressa um ponto de vista, “um ensinamento moral, [...] uma sugestão prática”, isto é, aconselha. Todavia, o crítico defende que um conselho, para ser expresso e válido, necessita estar relacionado a uma experiência. Acredita que, no século XX, a experiência embasa os conselhos, que se extinguiram com o advento das guerras, ocorrendo o mesmo com a arte de narrar: não há mais experiências, ou sabedorias a serem narradas com o passar do tempo.

Dessa forma, ao discutir a evolução histórica que traz a morte da narrativa, Benjamin (1994) salienta o advento do romance: diz que o romance só se difunde pelo desenvolvimento da imprensa e das técnicas de reprodução. Por não proceder da tradição oral, e por não haver mais “experiências” a serem relatadas, o romance não alimenta a tradição, e ainda, o narrador não relata a sua experiência: ele acaba por relatar fatos que, de certa forma, podem ser aproximados à experiência do leitor. Conclui, pois, que

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (Benjamin, 1994:201).

Ao estudar o desenvolvimento do romance através dos tempos, afirma o crítico alemão que este foi um processo lento e gradativo, a partir da forma épica, até eclodir,

no contexto socioeconômico e político da burguesia, em sua configuração, que tem a *informação* como elemento essencial. Antes do romance, a épica era a forma literária influente, que inclusive direcionou a sua própria formação, e tinha como essência a experiência e a vivência do narrador. Com o gênero romanesco, a informação ocupa o centro das influências da narrativa: “ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação” (Benjamin, 1994:202).

Desse modo, o declínio da narrativa também se dá pelo uso e pela difusão da informação; e esta circula entre os indivíduos a todo instante e, contudo, não oferece material para a criação artística da narrativa, pois as informações são sempre acompanhadas de explicações, e a “arte narrativa” evita explicações, oferecendo certa liberdade ao ouvinte/leitor de interpretar a história.

Citando Heródoto como introdutor da narrativa, o filósofo ressalta como esta é plural, diferente da informação, por apresentar vários sentidos, permitindo várias leituras, enquanto a informação está presa ao momento em que se revela – quando é nova – e precisa se explicar e esgotar-se em si mesma. Na narrativa, não há essa necessidade: ela pode se desenvolver construir-se, e se reconstruir após algum tempo – a leitura e a releitura da própria narrativa a inova:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (Benjamin, 1994:204).

Caracterizando a narrativa, o crítico diz que esta é concisa, por isso, fácil de ser memorizada, e instigante, interessante de ser recontada; por ser baseada na experiência, não tem detalhes de cunho psicológico e apresenta-se como negação do tédio; além disso, como um trabalho manual, ela é tecida enquanto o ouvinte/leitor a recebe:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. [...] Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1994:205).

Desse modo, demonstra o seu ponto de vista, no qual afirma que a narrativa, por estar vinculada à tradição e à experiência do seu criador, pode ser vista como um ofício manual, como um trabalho de um artesão, como “uma forma artesanal de comunicação”, em que não há um simples desejo de se transmitir informações, relatar fatos. O autor diz que a marca do narrador firma-se no modo como este traduz a sua experiência, a tradição e os seus conselhos em sua narrativa, de forma única e peculiar.

Ao estudar a relação da narrativa com o tempo, e sua formatação no desenvolvimento do romance, o filósofo alemão aponta para a reflexão sobre a importância de se manter o que se narra, isto é, ele faz um estudo sobre a memória da narrativa. Afirmando que se funda na idéia de “memória”, pois se preocupa com a conservação da tradição, com a sugestão e com o relato da experiência, Benjamin explica que a “reminiscência” – representada pela deusa Mnemosyne – musa da narrativa épica, permitia o encadeamento da tradição, transmitida de geração em geração. O romance, que não traz um caráter único, pois tem base em “fatos difusos”, ou seja, em transmitir várias informações, sem vínculo com a tradição, tem como musa a “rememoração”, segundo a posição crítica de Benjamin (1994).

Citando Lukács, em *Teoria do romance*, explica a idéia de rememoração no romance: o romancista recebe como herança da epopéia, a reminiscência; todavia, sente uma profunda melancolia por não poder usufruí-la em sua narração, uma vez que não consegue se desvincular da idéia de tempo, isto é, do seu tempo e, com isso, não há perspectiva de transmissão de valores da tradição, nem de pluralidade de leituras ou de atemporalidade. Para Lukács (*apud* Benjamin, 1994:212), o “tempo” estabelece-se como um dos princípios que constituem o romance: este “só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental [...] Somente o romance separa o sentido e a vida e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo”. Dessa forma, Benjamin (1994) estabelece a diferença entre narrativa e romance, demonstrando que aquela está aberta às interpretações, às diferentes perspectivas e releituras, ao interesse e à conservação, ao recontar, enquanto o romance está fadado à sua materialidade, isto é, à sua produção e reprodução, processo no qual o leitor pode, ao final da leitura, “refletir sobre o sentido de uma vida” (Benjamin, 1994:213).

Pode-se, dessa forma, verificar as concepções de Benjamin quanto o desenvolvimento da narrativa, desde a sua origem de narrativa oral, até o romance, observando quais foram os critérios para definir tais narrativas, vinculando-as à configuração do narrador e, além disso, relacionar essas definições com a passagem do tempo. Exemplificam-se, de maneira sucinta e geral, as concepções referidas no quadro comparativo seguinte, para melhor visualização:

QUADRO COMPARATIVO: NARRATIVA ORAL AO ROMANCE

Narração oral	Épica	Romance
Plural: múltiplas interpretações	Plural: múltiplas interpretações	Unilateral: interpretação presa ao momento
Atemporal	Atemporal	Marcada e valorizada temporalmente
Tradição oral; aura; autenticidade	Tradição oral; aura; autenticidade	Sem tradição; sem aura; sem autenticidade
Vínculo com a experiência do autor da narrativa	Vínculo com a vivência do narrador	Vínculo com a informação
Trabalho manual: uso da memória	Uso da reminiscência	Reprodução técnica: uso da rememoração

Adorno (2003) também estuda a história da forma romanesca, todavia de modo breve, observando a posição do narrador, desde quando o romance marcado pela era burguesa mantinha o compromisso com a realidade, isto é, pressupunha-se que o texto romanesco estivesse vinculado ou sugerisse a vida real. Conforme Adorno (2003:56), esta regra para o romance desfigura-se com o desenvolvimento desse gênero, sobretudo pela articulação e pela construção da linguagem no texto e sua relação com o contexto sociocultural: “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice”.

O romance tradicional caracteriza-se pelo apropriado realismo, por apresentar um “foi assim” do real; por outro lado, o romance moderno e o contemporâneo, para Adorno (2003:60), “rompem a pura imanência da forma”, questionando, na presença do narrador, nas focalizações, a representação da realidade como era pressuposta no romance tradicional, provocando a própria “violação da forma”.

Deste modo, os romances modernos e contemporâneos, quando rompem com o realismo imanente do texto romanesco, ao criar, na figura do narrador, certa “distância estética” (Adorno, 2003:61), e questionar, por meio da linguagem, a forma tradicional, libertam-se “das convenções da representação do objeto, reconhece[m] ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas”, nas palavras de Adorno (2003:62). Assim, o romance pode ser capaz de refletir a ambigüidade de base histórica da classificação deste enquanto representante de uma “recaída na barbárie” ou de traduzir a “realização da humanidade”.

É válido observar, deste modo, as diferentes visões de se perceber o objeto artístico e a sua relação histórico-temporal, para se verificar a construção da crítica e a influência desta no julgamento de valor e nas classificações dos romances contemporâneos, bem como para se pensar em que medida tais romances – por exemplo, as obras de Saramago – recuperam elementos da forma romanesca tradicional e / ou trazem aspectos inovadores de estrutura composicional do romance.

2.4. Alegoria e história

De forma bastante sucinta, apresenta-se um estudo da figura de linguagem ‘alegoria’, uma vez que esta será analisada como parte da composição das obras de Saramago. Tal estudo tem base nos escritos de Hansen (1986), que apresenta uma recuperação histórica do uso da figura. Em seguida, tem-se a posição de Kothe (1986) quanto à alegoria e a diferença entre análise da alegoria em um objeto e leitura alegórica do mesmo.

2.4.1. História da alegoria

O uso da figura de linguagem ‘alegoria’ remete à época da Antiguidade Clássica, na composição artística, desde a pintura e a escultura até a literatura, e Hansen (1986) explica que este uso sofre alterações em suas conceituações durante os tempos. Ressalta,

entretanto, que a alegoria faz parte de um modo de compor a arte, e afirma que esta figura é apenas mais uma maneira de formar, como outras, não sendo interessante generalizá-la.

De fato, na análise de uma obra literária, pode-se encontrar o uso da alegoria, e esta contribui para a interpretação da obra em sua unidade. Nos textos de Saramago, observa-se a presença de elementos alegóricos na estruturação de seus romances, que elevam suas obras para um maior nível de complexidade interpretativa; conforme Edgar Wind (1972, *apud* Hansen, 1986:11), o uso dual da alegoria se justifica:

Se um pensamento é complicado e difícil de seguir, necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade. Por outro lado, se uma idéia é simples há alguma vantagem em representá-la através de uma rica figuração que pode ajudar a dissimular sua nudez, [...] certamente ‘funcional’ demais [...].

Hansen (1986) apresenta de modo sucinto, as formas pelas quais a ‘alegoria’ foi definida desde a Antigüidade Clássica até o século XX. Inicia com a definição de Lausberg (1976, *apud* Hansen, 1986:1), baseada em Aristóteles, Cícero e Quintiliano: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”.

Desse modo, Hansen (1986:1) atenta-se para o fato de que, na realidade, há dois tipos de alegoria: a “alegoria dos poetas” e a “alegoria dos teólogos”. A primeira oriunda da Antigüidade Clássica e Cristã, mantida na Idade Média, é mimética, construtiva, retórica, em forma de expressão, e criativa; e, por isso, retoma “a oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado*, pois serve para a leitura interpretativa de textos sagrados. A alegoria dos teólogos, por sua vez, cristã e medieval, é interpretativa, hermenêutica, figural, crítica e baseia-se num essencialismo. Salienta o autor que “elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é uma maneira de entender”.

A alegoria dos poetas, em sua criação, é um processo consciente, organizado, técnico, uma maneira de ornamentar um discurso; em sua recepção, também segue normas previstas e limitadas, de acordo com sua construção. Seu pressuposto, assim, baseia-se na retórica dos sentidos próprio/figurado, para se criar novos significados,

para reconstruí-la e retomá-la. A alegoria dos teólogos fundamenta-se em um pressuposto essencialista, isto é, na crença divina, “nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia” (Hansen, 1986:4). Muitos escritores confundem esses dois tipos de alegoria, por vezes vendo-as como uma única, e o crítico esclarece que

Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma ‘semântica’ de realidades supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria (Hansen, 1986:2).

Revela também outros momentos, nos quais a alegoria foi discutida na arte, como no período do Romantismo, “quando o *símbolo* passa a ser violentamente oposto à alegoria”: esta última era considerada racional, mecânica, fria, indireta, e o símbolo, valorizado, traduziam o significado de forma imediata – “em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral”, concluindo: “assim, o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos. Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal” (Hansen, 1986:6).

Ressalta o ponto de vista de Walter Benjamin sobre como Baudelaire trabalha com a alegoria, bem como o de Georg Lukács (1969, *apud* Hansen, 1986:8), que ao estudar o momento do Realismo “Lukács julga a alegoria um modo inferior superado de formar [...]. Tal concepção significa que o artista contemporâneo é formalista, quando alegorizante, [...] porque propõe reacionariamente a transcendência num mundo em que ela é ideologia”.

Estuda o autor, primeiramente, a alegoria enquanto ornamentação e, citando estudiosos como Quintiliano e trazendo vários exemplos, afirma que a alegoria é quantitativa, lógica e afetiva; é uma “metáfora continuada” (Quintiliano, *apud* Hansen, 1986:18), utilizando-se da comparação, da analogia, da anáfora e da sinédoque. Como *tropo*, a alegoria é uma transposição, o que quer dizer que ela traz um significado (figurado) em sua própria construção, para significar um outro sentido (literal ou próprio), implícito na alegoria: “A alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do

próprio pelo figurado. Por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado)”.

Referindo-se às diferenças e às semelhanças entre comparação, metáfora e alegoria, Hansen (1986:15) comenta que a alegoria “subentende o projeto de afirmar uma presença *in absentia*”, mas ela também se aproxima da comparação e da metáfora; todavia, quando “a comparação é desnudamento do processo, pois evidencia o procedimento enquanto o constrói”, sendo por isso lógica, a metáfora constrói-se através da imaginação; ela é afetiva. A alegoria, que engloba os dois processos, é lógica e afetiva, simultaneamente:

A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através de alusão e substituição (Hansen, 1986:16).

Discute a relação entre retórica, metáfora e alegoria, e afirma que esta última, por incluir a metáfora, é sintática, conforme Quintiliano, fazendo com que “o significado dos termos presentes [...] [passem] para ‘dentro’ de outro, ausente” (Hansen, 1986:19). Assim, exemplificando com um poema de Horácio, Hansen (1986:19) diz que a alegoria possui três níveis: “um sentido literal” (referencial); “um sentido figurado” (associativo que implica substituição por): “um sentido literal ausente” (temática implícita).

Registra que os retores antigos criaram uma subdivisão, em quatro tipos, da alegoria; entretanto, na medida em que expressam maior ou menor clareza no que diz respeito aos sentidos figurado/próprio e à verossimilhança, aponta três tipos: alegoria perfeita ou enigma, alegoria imperfeita e alegoria incoerente, trazendo vários exemplos. No que se refere à relação entre alegoria, analogia e anáfora, Hansen (1986:38-39) resume, e conclui:

Pensada através da analogia, assim, a alegoria retórica reúne um significado e um significante: a) determinando com absoluta clareza a natureza da analogia (alegoria transparente); b) determinando a maneira mais ou menos implícita a relação analógica entre o significado figurado e o próprio ([...] alegoria imperfeita); c) sem determinar como a analogia opera entre as partes para produzir determinado sentido figurado do sentido próprio (*tota allegoria* ou enigma); d) determinando a relação analógica de forma incoerente, isto é, indeterminando-a segundo o sentido do significado próprio ou figurado ([...] [alegoria de] incoerência).[...] Assim, a alegoria é não só *metáfora* (*substituição*) mas também *anáfora* (*repetição*). É que, ao mesmo tempo que

substitui o próprio pelo figurado, repete, como paráfrase, a própria operação de substituição e a referência contínua ao próprio. A analogia mimetiza a insistência de um princípio dedutivo ou interpretante que recupera e retraduz todas as diferenças do discurso, inserindo-as na semelhança e repetindo-as.

2.4.2. Alegoria e leitura alegórica

Kothe (1986), a partir do conceito geral de que a alegoria representa concretamente uma idéia abstrata, discorre sobre tal figura de linguagem, estabelecendo uma diferença entre a leitura de elementos alegóricos em uma obra de arte e a leitura alegórica desta.

Ao estudar a metáfora, a fábula e a alegoria, Kothe (1986:13) afirma que a “alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada, enquanto a fábula é uma alegoria em forma de história curta e com uma conclusão moral”. E acrescenta que a fábula e a alegoria “concretiza[m] algo inerente a toda arte”: o que classifica de “gesto semântico”. Este se caracteriza por uma fatalidade de toda obra artística, que é pertencer, referir-se ou sugerir a realidade, ser parte da realidade; e este aspecto da arte pode ser observado, de acordo com o crítico, nas personagens, nas escolhas formais e temáticas e na própria visão de mundo presentes na obra.

Para Kothe (1986:19), uma alegoria é construída por elementos convencionais, de modo que facilita o acesso à sua compreensão, por estar vinculada à realidade, mas também por elementos obscuros, subjacentes e profundos: “A alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado ou mostrar-se mais obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial”.

Dessa maneira, o crítico considera que, “oscilando entre a obscuridade e a absoluta convencionalidade, a alegoria parece negar-se em ambos casos” (Kothe, 1986:20), visto que, no jogo entre seus aspectos convencionais e obscuros, ela não é capaz de esgotar-se em uma única leitura, possibilitando inovações em suas interpretações; todavia, não pode revelar nada além do já conhecido, além de sua base na realidade: “a significação de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas, encontra-se [...] [na] realidade”.

Por esse motivo, interpretar uma alegoria na arte requer contextualizá-la, insiste Kothe (1986:48), uma vez que, para ele, qualquer texto “significa dentro de um

complexo sistema de semelhanças e diferenças com outros textos, e todos eles significam enquanto expressão da realidade”. A partir desse posicionamento teórico do crítico, pode-se verificar como este afirma a diferença entre uso e leitura da alegoria e leitura alegórica da arte, inclusive da literatura, demonstrando a sua postura de tendência marxista na construção de uma leitura alegórica.

Por trazer aspectos convencionais, a alegoria pode acabar por reforçar e legitimar valores, bem como direcionar leituras, em uma espécie de conservadorismo e autoritarismo, “apontando sempre para uma determinada conclusão como única e verdadeira” (Kothe, 1986:25). Por outro lado, a alegoria torna-se contraditória, pois permite, no seu desvendamento, o levantar de conteúdos latentes e inovadores, explica o teórico: “aponta, ainda que involuntariamente, para outros níveis de conteúdo e, daí, para novos modos de manifestá-los”.

A alegoria difere-se da leitura alegórica por esta, em primeiro lugar, situar, necessariamente, a obra em seu aspecto histórico-cultural; em segundo lugar, “a alegoria enxuga e concentra contradições; a leitura alegórica discerne e desvela tais contradições” (Kothe, 1986:40), podendo ser complementares. Em terceiro lugar, o crítico ressalta que a leitura de uma alegoria pode levar à leitura alegórica desta, revelando “expressões culturais da divergência e do conflito entre as classes, tornando-se prática social” (Kothe, 1986:25).

Portanto, para o autor, a leitura alegórica é mais rica, profunda e contextualizada que a interpretação de elementos alegóricos em um dado objeto artístico; acrescenta-se que Kothe (1986:39) salienta que “a leitura da alegoria precisa conseguir transformar-se numa leitura alegórica, na leitura desses elementos tensionais aparentemente suprimidos”, uma vez que a alegoria, por si própria, é incapaz de abranger tudo o que quer expressar, bem como não expressa “toda a idéia que nela se manifesta”.

Observa-se o caráter tendencioso da posição de Kothe (1986:39) quanto ao estudo da alegoria na arte, na literatura, aspecto este justificado pela escolha ideológica do autor, notoriamente marxista, sobretudo quando assegura ser a alegoria construída “no jogo de tensões entre as classes sociais, entre as contradições de grupos, camadas, ideologias”.

A importância de se ler o elemento alegórico em *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* se dá pelo fato de que, a partir da análise do uso da alegoria,

relacionando-a com o contexto de produção literária e com a temática das obras, observa-se o que as narrativas reforçam e o que escamoteiam no que se concerne à condição humana em sociedade, e aos valores culturais nelas presentes. No capítulo terceiro, será apresentada uma leitura analítico-interpretativa do *corpus* escolhido, evidenciando o estudo da personagem protagonista e da ação nos romances, bem como o levantamento e a análise dos valores socioculturais presentes nas obras, e ainda uma leitura dos elementos alegóricos destas, a fim de se refletir sobre o modo como Saramago traduz a relação entre humanidade e estrutura social em seus escritos. Não será feita a leitura alegórica, nos moldes de Kothe (1986), do *corpus* escolhido, uma vez que estes não respondem, necessariamente, aos objetivos da análise proposta.

CAPÍTULO 3

LEITURA DOS *ENSAIOS* DE SARAMAGO

José de Sousa Saramago nasce em 16 de novembro de 1922, numa família de camponeses, na pequena aldeia de Azinhaga (Ribatejo), ao norte de Lisboa. Com dois anos, vai para Lisboa com os pais e, devido a dificuldades econômicas, abandona os estudos secundários e para fazer um curso de serralheiro mecânico. Trabalha como desenhista, jornalista, entre outras profissões, inclusive no funcionalismo público; trabalha doze anos numa editora e depois em jornais. Sua primeira obra literária é de 1947, o romance *Terra do Pecado*, publicado no mesmo ano em que nasce sua filha Violante, do casamento com a pintora Ilda Reis. Em 1966 publica *Os Poemas Possíveis* e, em 1969 adere-se ao Partido Comunista Português onde, no entanto, sempre teve uma posição crítica. Entre 1975 e 1980 Saramago trabalha como tradutor mas, a partir dos êxitos literários da década de 80, tem-se dedicado exclusivamente à escrita.

Suas obras, a partir de 1980, caracteriza-se também pela linguagem discursiva, na qual a pontuação convencional para diálogos das personagens é descartada, configurando-se essa linguagem um marco estilístico do autor. Torna-se conhecido internacionalmente em 1982 com o romance "Memorial do Convento", contextualizado em Portugal do século XVIII. Desde 1992 vive em Lanzarote, a ilha mais a Nordeste das Canárias, e que pertence à Espanha, e mora com a jornalista espanhola Pilar Del Rio, seu segundo casamento. A produção literária de Saramago, no total de 37 obras, compreende prosa, poesia, ensaio e teatro.

Sua produção em prosa inclui romances (*Terra do Pecado*, 1947; *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977; *Levantado do Chão*, 1980; *Memorial do Convento*, 1982; *O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984; *A jangada de pedra*, 1986; *História do cerco de Lisboa*, 1989; *O evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991; *Ensaio sobre a cegueira*, 1995; *Todos os nomes*, 1997; *A caverna*, 2000; *O homem duplicado*, 2002; *Ensaio sobre a Lucidez*, 2004; *As Intermitências da Morte*, 2005); contos (*Objecto quase*, 1978; *O conto da Ilha Desconhecida*, 1997); crônicas (*Deste mundo e do outro*, 1971; *A bagagem do viajante*, 1973; *Os apontamentos*, 1976); e ensaios (*As opiniões que o DL teve*, 1974; *Viagem a Portugal*, 1981; *Folhas políticas: 1976-1998*, 1999; *Discursos de*

Estocolmo, 1999), além de literatura infantil (A maior flor do mundo) e diários (Cadernos de Lanzarote, 1994-1998, 5 volumes).

Em poesia, publicou Os poemas possíveis, 1966; Provavelmente alegria, 1970; O ano de 1993, 1975; e O ouvido, 1979. O teatro compreende cinco de suas obras publicadas: A noite, 1979; Que farei com este livro?, 1980; A segunda vida de Francisco de Assis, 1987; In nomine Dei, 1993; e Don Giovanni ou O dissoluto absolvido, 2005.

Foram-lhe atribuídos, entre outros, os seguintes prêmios: Prêmio Cidade de Lisboa, 1980; Prêmio PEN Club Português, 1983; Prêmio da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos, 1986; Grande Prêmio do Romance e Novela, 1991; Prêmio Vida Literária, 1993; Prêmio Camões, 1995; Prêmio Nobel da Literatura, 1998.

A escolha pelas obras *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) justifica-se pelo fato de estas retratarem a temática da condição humana em sociedade, demonstrando valores socioculturais criados e mantidos na estrutura sócio-política nas obras, além de traduzirem, nas narrativas, as contradições humanas vivenciadas pelas personagens nas suas ações e seus pensamentos. Pensa-se, assim, que as obras que compõem o *corpus* da pesquisa apresentam condições de serem lidas e analisadas pela perspectiva da crítica sociológica proposta por Lukács, Goldmann e Candido.

3.1. Leitura analítica de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago

A leitura de *Ensaio sobre a cegueira*, a partir dos pressupostos da crítica sociológica, faz-se com o levantamento das categorias da narrativa, a fim de se observar elementos da estrutura interna do texto; a análise da temática do texto, e sua relação com o contexto de produção da obra; a identificação do herói problemático, das ações das personagens, das tensões e da ironia do narrador e, assim, pode-se pensar sobre os valores socioculturais presentes na obra, e as funções desta enquanto literatura que reflete a condição humana em sociedade. Para isso, é necessário, primeiramente, definir a fábula/síntese da obra, bem como outros elementos constituintes da narrativa.

Com base em Tomachevski (1976), formalista russo, define-se fábula como sendo a apresentação cronológica dos fatos que constituem a narrativa, independente de sua estrutura na sua composição textual. Assim, *Ensaio sobre a cegueira* possui a

seguinte fábula: um homem de 38 anos cega inesperadamente; logo a seguir, o fato se repete a várias pessoas na cidade, como uma epidemia de cegueira e ainda, uma cegueira em que as pessoas, contrariamente à cegueira comum, vêem tudo branco. O Governo decide colocar estes cegos e os possíveis contagiados de tal cegueira em um antigo manicômio desativado, a fim de conter a proliferação do ‘mal branco’. Com o tempo, mais cegos são levados ao local, que é externamente controlado e mantido pelo Governo (através do Exército); começa-se a perceber problemas internos de organização e de convivência social no local, e todos os internos cegam, menos uma mulher, que fingia estar cega também, para acompanhar e proteger o seu marido – um médico oftalmologista. Quando o manicômio é incendiado, os cegos deixam o local, e um grupo, liderado pela personagem que não está cega, parte em busca de soluções para sobrevivência. O grupo percebe que, na cidade, todos cegaram, não há água tratada ou luz, as lojas e os supermercados foram saqueados, e cegos vivem em pequenos grupos. Os indivíduos desse grupo resolvem se manter unidos e, ao final da obra, a personagem que primeiro cegou recupera a visão, seguida de outros do seu grupo. Nas ruas, algumas pessoas manifestam a recuperação da visão, e tem-se a esperança de que o ‘mal’ tenha passado, e que todos irão se recuperar.

O conflito dramático (intriga) é caracterizado, segundo Tomachevski (1976), pelas ações das personagens e pelo desenvolvimento dessas vinculado aos motivos da narrativa, isto é, aos subtemas os quais dão sustentação à temática da obra. O conflito em *Ensaio sobre a cegueira* pode ser interpretado da seguinte forma: Indivíduo X Coletivo, ou ainda, Ser humano X Sociedade. Isso porque o texto todo dialoga com a idéia de convivência social, ou seja, o ser humano e os seus modos de sobreviver e de interagir com os outros seres humanos e com o seu meio. Dessa maneira, o tema da obra é a sociedade humana, ou seja, o modelo da sociedade ocidental do século XX – uma estrutura aparentemente organizada, desenvolvida, onde há, por exemplo, abastecimento de água tratada, sistema de distribuição de luz elétrica, meios de comunicação eficientes, entre outros elementos; assim, verifica-se na obra a estruturação dessa sociedade, o conceito que dela se cria e a sua prática social. Os principais motivos que podem estar vinculados a esse tema são: individualismo, egoísmo, compaixão, apego excessivo aos bens materiais, oportunismo, autoridade, tirania, crença, família,

religiosidade, solidariedade, desconfiança, medo, moralidade, hipocrisia, indiferença e morte.

Assim, ao pensar o conflito de *Ensaio sobre a cegueira* como sendo Indivíduo X Coletivo, ou ainda, Ser humano X Sociedade, pode-se classificar as personagens da obra de Saramago como personagens secundárias, com exceção da personagem ‘mulher do médico’ – esta é principal, pois protagoniza o conflito dramático.

Quanto ao grau de desenvolvimento psicológico, diz-se que a maior parte das personagens são planas-tipo, segundo a classificação de Forster (1974), como ‘o polícia’ (policia), ‘o motorista de táxi’, ‘o ajudante de farmácia’, ‘a criada de hotel’, a identificada como ‘aonde tu fores, irei’, e ‘o ladrão de carros’, entre outras, pois são definidas linearmente, isto é, são previsíveis e representadas por papéis sociais pré-definidos. Personagens como ‘o médico oftalmologista’, ‘a rapariga dos óculos escuros’, ‘o velho da venda preta’ e ‘a esposa do primeiro cego’ são classificadas como planas com tendência a redonda, uma vez que, no decorrer da narrativa, apresentam mudanças, em suas ações e reflexões, as quais provam transformações de caráter psicológico dessas personagens.

3.1.1. O herói problemático e a ação no romance

A personagem protagonista da obra é a chamada ‘mulher do médico’, pois ela participa ativamente do conflito dramático; todas personagens vivenciam o conflito, mas a ‘mulher do médico’ é a única capaz de ver e, por isso, através de seus olhos, tem-se a visão do caos em que se transforma a convivência social, bem como é pelas suas ações e reflexões que a obra apresenta sua crítica à estrutura social do sistema capitalista e ao comodismo e ao apego do ser humano a tal sistema.

Para Lukács (1965:78), a personagem protagonista do romance encerra em si, por meio de seus atos e pensamentos, as contradições humanas e sociais, apresentando o que há de essencial destas: “a figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade de suas vivas contradições”. Não obstante, a construção dessa figura, como de toda a composição do romance, para Lukács (1965), é revestida pela visão de mundo do autor da obra, e Goldmann (1967:81) firma esse ponto de vista: “Já dissemos que a arte expressa uma maneira de

sentir e de ver o universo”. Candido (2000) completa que não há como desvincular a relação entre obra, artista, leitor-público e seu efeito no contexto de produção; e a obra origina-se e retorna ao meio social, isto é, possui um “aspecto de derivação e retorno em face da realidade” (Candido, 2000:49).

Citando as teorizações de Goethe sobre a composição do romance, este quando comparado ao drama, Lukács (1999:91) ressalta a caracterização do herói: “O romance deve avançar lentamente: as idéias do protagonista devem retardar [...] o desenrolar excessivamente rápido na ação [...]. O herói do romance deve ser passivo ou, pelo menos, não ativo em alto grau”. Todavia, lembra que esta passividade é uma exigência formal, para que o mundo ao redor da personagem possa ser desenvolvido em um nível amplo. A ‘mulher do médico’, em *Ensaio sobre a cegueira* é, na maior parte das vezes, ativa mas, ao contrário do que se possa parecer, suas atitudes apenas reforçam sua caracterização como herói problemático pois, a partir de suas decisões, atitudes e reflexões, observa-se sua trajetória por um mundo degradado por valores contraditórios, e sua angústia diante de tudo que presencia.

Na obra, quando todos no manicômio cegam, há um momento em que um grupo de cegos decide firmar poder autoritário sobre os outros cegos e, em posse de um revólver, controlam a distribuição da alimentação que o manicômio recebe. Exigem, em troca das caixas de comida, todos os objetos de valor dos cegos e, após alguns dias, exigem a vinda de mulheres para satisfazê-los sexualmente, em troca de alimento. Após passar pelas humilhação, depravação, violência e crueldade dos ‘cegos malvados’, como os chama Saramago, a mulher do médico resolve matar o ‘chefe dos malvados’, aquele que estava de posse do revólver.

De fato, a sociedade instaurada no manicômio estava se transformando em animalidade, no primitivismo “De dentro [da camarata dos cegos] saíram gritos, relinchos, risadas. [...] estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles” (Saramago, 1995:175), onde a autoridade era dada pela força, representada na arma de fogo em poder dos ‘cegos malvados’, e valores como respeito, dignidade e mesmo humanidade estavam se deteriorando pela ação abusiva dos cegos:

As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força, que se calará [...]. Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em

ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva (Saramago, 1995:176, 178).

Quando a protagonista decide matar o chefe dos malvados, surpreende-se pelo seu desejo, que é um desejo de vingança, de ódio, mas também de justiça, a seu ver; e tinha consciência de sua responsabilidade, sabia que ela teria de agir para que a situação mudasse no manicômio: “Não o posso matar agora, pensou. [...] Ia ser simples matá-lo. [...] A mão levantou lentamente a tesoura [...] Sim, matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém” (Saramago, 1995:177, 185, 189). Logo após matar, a protagonista se sente mal porque matou, e pensa até que, desta vez, vai cegar, “Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou” (Saramago, 1995:188); ela está cansada, chorando, sente-se uma assassina, e percebe-se só em sua trajetória pois, apesar de seu marido saber que ela é a única ali que ainda pode ver, ela não pode contar com ninguém mais além de si própria, e nem as palavras lhe dão conforto:

As lágrimas continuavam a correr, mais lentas; serenas, como diante de um irremediável. [...] o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma [...] e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. [...] E isto que quer dizer, palavras, palavras, nada mais. Continuava sozinha (Saramago, 1995:189).

Passaram-se três dias após a morte do chefe dos malvados, e nestes três dias as caixas com alimentos não foram mais entregues pelo governo. Os cegos reuniram-se a fim de discutir como fariam para se alimentar, e a mulher do médico sente culpa pela fome de todos, uma vez que a camarata dos cegos malvados não mais distribui alimentos e, enquanto estão conversando, alguns cegos insinuam que a pessoa que matou é a culpada e que, se eles soubessem quem era a tal, entrega-la-ia em troca de alimento:

O que eu sei é que não estaríamos nesta situação se não fosse terem-lhes matado o chefe, que importância teria irem lá as mulheres duas vezes por mês a dar-lhes o que deu para dar-se a natureza, pergunto. [...] Quem teria sido o da feição gostava eu de saber [...] O que devíamos fazer era tomar a justiça nas nossas mãos e levá-lo ao castigo, Desde que soubéssemos quem é, Dizíam-lhes aqui está o tipo que vocês procuram, agora dêem-nos a comida (Saramago, 1995:191).

O que se pode depreender desta cena é a ingratidão e o egoísmo humanos pois, quando os cegos malvados instauram a tirania no manicômio, e exigem a vinda de mulheres à sua camarata, muitos deles sentem-se injustiçados, reconhecem a falta de dignidade e de respeito daqueles, muitos protestam, e todos “havia decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana” (Saramago, 1995:165). Contudo, quando a protagonista resolve fazer o que acha justo, e destrutura a imposição do grupo de cegos, matando-lhes o chefe, ela pretendia que as caixas de comida não fossem mais controladas por aquele determinado grupo, mas que todos a elas tivessem acesso, como antes, quando se enviavam representantes das camaratas para recolher e repartir o alimento enviado pelo governo, “a partir de agora seremos nós a recolher a comida, vocês comam do que cá têm” (Saramago, 1995:188), como anunciou a mulher do médico ao sair da camarata dos malvados. Porém, as caixas não mais foram entregues, e alguns cegos manifestam que preferiam a tirania imposta a ter de passar fome. Esta ingratidão pela atitude heróica da protagonista revela também o comodismo e a passividade dos indivíduos, que se acostumam ao sistema imposto pelos cegos malvados, e que também evitam agir, buscar soluções nas quais precisariam assumir responsabilidades e riscos, como o fez a protagonista. Observa-se uma gradação no sentimento de angústia da mulher do médico, pois ela se sente mal com a imposição dos cegos, mata-lhes o chefe, sente-se assassina, assume a si mesma a culpa, pensa em se entregar, em revelar aos cegos a sua atitude: “A mulher do médico baixou a cabeça, pensou, Têm razão, se alguém aqui morrer de fome a culpa será minha [...] E se agora lhes dissesse que fui eu que matei, entregar-me-iam sabendo que me entregavam a uma morte certa” (Saramago, 1995:191).

Ela se posicionou a fim de se revelar, mas o velho da venda preta segurou-lhe o braço, de modo a impedi-la, como se o soubesse que ela o faria, e ainda instigou aos cegos que ali estavam a agir, dizendo que era a vez destes: “o corpo moveu-se-lhe para diante, a boca abriu-se para falar, mas nesse momento alguém lhe agarrou e apertou o braço, olhou, era o velho da venda preta” (Saramago, 1995:191).

Outros sentimentos humanos aparecem nas ações da protagonista, e também a culpa dela quando há a revelação das conseqüências destas, por exemplo quando, já na cidade, onde todos estão cegos, a mulher do médico encontra alimentos em um pequeno

estoque no depósito de um supermercado e, ao retirar o que conseguia carregar sozinha, fecha a porta do depósito (cave), para assegurar-se de que os cegos não encontrem o local:

Que faço. Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez. [...] fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, [...] rolariam pelas escadas abaixo [...] E quando a comida se acabar, poderei voltar por mais, pensou (Saramago, 1995:224).

Há uma certa dose de egoísmo nesta cena, e talvez bom senso, pois a personagem zela pelo grupo de cegos que dela dependem para sobreviver, uma vez que ela decidiu assumir a responsabilidade por ele. Não querer divulgar a existência da cave aos outros cegos que no mercado estavam revela um certo egoísmo, justificado pela segurança desses cegos, para que, no desespero, não acabem por morrer ao se dirigirem às escadas do depósito. Entretanto, até mesmo a personagem duvida da sua justificativa: “a mulher narrou as suas aventuras, [...] só não disse que tinha deixado a porta do armazém fechada, não estava muito segura das razões humanitárias que a si própria tinha dado” (Saramago, 1995:228).

A consequência de seu ato marca o clímax da narrativa, caracterizando, mais uma vez, o sentimento de culpa da personagem, o que a faz representar as contradições humanas em sociedade, contradições estas marcadas pelo arrependimento por ter agido como egoísta; mas, de fato, ela quis garantir-lhe o alimento a si e aos seus próximos, o que seria uma atitude solidária e responsável para com os indivíduos do grupo que dela depende. Isso pode ser provado nos dizeres da personagem que, ao entrar no estabelecimento, comenta com o seu marido a preocupação de não haver mais alimentos no armazém, ou seja, ela, no início, preocupou-se apenas com a sobrevivência de seu grupo:

A mulher do médico temeu o pior, e disse-o ao marido, Viemos demasiado tarde, já não deve haver lá dentro nem um quarto de bolacha [...] Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas [...]. Estão mortos, [...] Devem ter dado com a cave, precipitaram-se pela escada abaixo à procura de comida, [...] transformaram a cave num enorme sepulcro, e eu sou a culpada do que aconteceu (Saramago, 1995:296-297-298).

Lukács (1999:97) salienta que as personagens e, principalmente, o herói protagonista, precisam “possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios”, como o faz a personagem ‘mulher do médico’; além disso, o herói deve representar as contradições sociais, pois “quem vive totalmente uma experiência apaixonada e profunda se torna inevitavelmente objeto destas contradições”, explica Lukács.

O sofrimento, o sentimento de responsabilidade e de culpa, a solidão e a vontade e a necessidade de agir atingem profundamente a personagem protagonista, que se angustia diante das situações que vivencia e vê, diante de suas atitudes e as conseqüências destas: suas ações demonstram o que acredita, isto é, aos seus princípios, valores, senso de justiça e crença a move, mesmo nas situações mais adversas, mesmo quando o que quer fazer seja apenas um pequeno detalhe, ou ainda, quando não mais lhe restam forças: “Sabia o que queria, não sabia se o encontraria. Queria um balde ou alguma coisa que lhe fizesse as vezes, queria enchê-lo de água, [...] queria lavar a cega das insónias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra” (Saramago, 1995:180). Neste exemplo, após serem a protagonista e outras mulheres violadas pelos cegos malvados, e ocorrer de uma dessas mulheres morrer segundos após elas terem saído juntas da camarata, a protagonista quer enterrar a cega morta, mas antes, limpá-la: um detalhe que revela a crença da personagem na idéia de purificação, e mesmo a sua insistência em enterrar os mortos mostra a preocupação com a putrefação do corpo morto, que poderia causar a disseminação de doenças, mas também mostra a importância que dá ao que acredita, ao respeito àquele que morreu, quando este era seu conhecido:

E agora que faremos, vamos deixá-la aqui, Não podemos enterrá-la na rua [...] Há o quintal, Será preciso subi-la até o segundo andar e depois descê-la pela escada de salvação, É a única forma, Teremos forças para tanto, perguntou a rapariga [...], A questão não é se teremos ou não teremos forças, a questão é se iremos permitir-nos a nós próprios deixar aqui esta mulher, Isso não, disse o médico, Então as forças hão-de arranjar-se (Saramago, 1995:285).

A angústia da personagem protagonista é intensificada pelo fato de ser a única, no manicômio, e depois na cidade, a não perder a visão; ela mesmo, apesar de poder compartilhar o seu segredo com o marido, por diversas vezes afirma o seu mal estar por ver enquanto os outros indivíduos agem, acreditando estarem em meio a cegos; isso

acontece porque muitos agem de forma a não esconder o egoísmo, a indiferença, ou ainda, buscando vantagens na cegueira do outro:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obscuro, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou (Saramago, 1995:71).

Mal-intencionados e de mau carácter foram também aqueles que não só intentaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes. [...] Aproveitando-se do alvoroço, alguns cegos tinham-se escapulado com umas quantas caixas, as que conseguiram transportar, maneira evidentemente desleal de prevenir hipotéticas injustiças de distribuição (Saramago, 1995:93, 107).

A mulher do médico, sendo expectadora do cenário que se forma com a nova estruturação social, na sociedade de cegos, quer agir, quer ajudar a todos, mas teme ser escravizada, teme não poder atender a todos – conversando com o marido e, em outros momentos, quer revelar aquilo que vê:

Há que dar remédio a este horror, não aguento, não posso continuar a fingir que não vejo, Pensa nas conseqüências, o mais certo é que depois tentem fazer de ti uma escrava, um pau-mandado, terás de atender a todos e a tudo [...] Amanhã vou dizer-lhes que vejo, Oxalá não venhas a ter de arrepender-te (Saramago, 1995:134-135).

A protagonista, mesmo não revelando que enxerga, mantém a vontade de agir, de não ficar indiferente a tudo que vê e, por isso, ajuda muitos, por vezes discretamente, e depois, fora do manicômio, assume os cuidados de um grupo de cegos:

Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda a parte, ajudando a carregar, fazendo como se guiasse os homens [...] Alguns [...] não puderam agüentar, como se de repente tivessem adormecido desmaiaram ali mesmo, valeu-lhes a mulher do médico, parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido (Saramago, 1995:91, 196).

A responsabilidade de “ter olhos quando os outros os perderam” (Saramago, 1995:241) torna-se, gradativamente, um sofrimento para a protagonista, e o embate entre o que sente e acredita com o que vê e experiencia traduz variados sentimentos contraditórios, como querer e não poder revelar-se, ou ainda, desejar, por várias vezes, também estar cega, para que não testemunhasse todo o cenário de horror que se formara com a cegueira branca e com as ações humanas que observa; de certa forma, quer cegar para que possa se igualar aos outros, para que não se sinta tão só:

Olhava o marido que murmurava sonhando, os vultos dos outros debaixo dos cobertores cinzentos, as paredes sujas, as camas vazias à espera, e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas [...] De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso. [...] posso eu adoecer, ou cegar, estou sempre à espera de que aconteça [...] mas é verdade que as forças já me estão a faltar, às vezes dou por mim a querer ser cega para tornar-me igual aos outros, para não ter mais obrigações do que eles (Saramago, 1995:65, 152, 262, 293).

O que faz com que a protagonista seja classificada, pela crítica sociológica, como herói problemático, isto é, a sua capacidade de ver, também a condena – ela sente a solidão humana de forma intensificada, pois não há com quem compartilhar seus anseios, suas reflexões e suas repulsas diante do que vivencia. O sentimento é tão forte que, quando as personagens começam a voltar a ver, o primeiro ser que a protagonista abraça é o cão, pois este não perdera a visão, e pode acompanhar, por isso, tudo o que ela tinha visto na cidade, toda a imundice, toda a miséria e a decadência humana que se apresentava na cidade com os cegos. Portanto, em sua trajetória, a essência da solidão humana é retratada, na relação entre indivíduo e sociedade, trazendo, com isso, o aspecto fragmentário da sociedade capitalista do século XX, a individualização:

Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego [...] é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o. [...] O cão das lágrimas veio para ela, [...] por isso a mulher do médico se agarrou a ele, não é que não continuasse a amar o marido, [...] mas naquele momento foi tão intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas (Saramago, 1995:135, 262, 307).

Assim, o destino da personagem protagonista, em *Ensaio sobre a cegueira*, identifica-se com o que Lukács (2000) define como pertencente à esfera do herói problemático, ao representar a humanidade na sociedade burguesa capitalista: o ser humano que precisa estar apenas consigo, contar apenas com a sua individualidade desde o início – como a ‘mulher do médico’ – para, de forma solitária e em meio a outros indivíduos, buscar a essência em uma luta com a sua própria vida, uma vez que, em seu interior, ainda há a busca pela totalidade, pela unidade, pela convivência humana, pela negação à solidão. Nas palavras de Lukács (2000:43):

cada um terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento [...]. Essa solidão não é simplesmente a embriagues da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade.

Outras personagens, na obra de Saramago, também sentem a angústia de estarem cegos, de terem de se adaptar, ou mesmo de terem de se sujeitar à nova estrutura social de indivíduos cegos. Isso acontece porque estes estavam acostumados aos valores, às regras da sociedade anterior à cegueira, à sociedade capitalista e, com a cegueira, necessita-se de se reconstruir os valores e os modos de sobrevivência. Todavia, algumas personagens demonstram serem conscientes da necessidade de organização e ordem, para que a convivência seja suportável, como quando estão no manicômio:

Todos ouvimos as ordens, aconteça o que acontecer, uma coisa sabemos, ninguém vos virá ajudar, por isso seria conveniente que nos começássemos a organizar já [...] mas lembrem-se de que estamos entregues a nós próprios, socorros de fora, nenhuns, [...] Como será isto dentro de uma semana, perguntou-se, e teve medo de imaginar [...] Já o médico se retirava quando ouviu a voz do homem que primeiro tinha falado, A saber quem é que manda aqui. Parou à espera de que alguém respondesse, fê-lo a mesma voz feminina, Se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo (Saramago, 1995:52, 54, 74, 96).

Contudo, a ordem, as regras para a organização de um grupo são ditadas por um indivíduo ou por um outro grupo. No manicômio, onde se juntam vários indivíduos, com suas histórias, pensamentos e valores particulares, por vezes diferentes entre si, percebe-se a dificuldade de se firmar e manter a organização, como fica claro na fala de uma personagem: “virá gente todos os dias, seria apostar no impossível contar que estivessem dispostos a aceitar uma autoridade que não tinham escolhido e que [...] nada teria para lhes dar em troca do seu acatamento” (Saramago, 1995:53). Desse modo, a única forma de organização e ordem, em todo o manicômio, de maneira geral, é a imposição autoritária e tirânica por um grupo de cegos que possui uma arma de fogo para exigir o poder sobre os outros: “O cego gritou, Quietos todos aí e calados, [...] [ou] faço fogo a direito, sofra quem sofrer [...] Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida” (Saramago, 1995:140).

Vale ressaltar que, quando o grupo liderado pela protagonista está fora do manicômio, a cidade está em caos, não há ordem ou regras, não há governo, as pessoas não têm mais posses materiais como imóveis ou veículos, vivem em pequenos grupos,

como em tribos, em busca de alimento e proteção da chuva ou do frio. Evidencia-se a capacidade humana de adaptação e comodismo pois, antes da cegueira, as pessoas eram acostumadas às facilidades da estrutura urbana social – desde luz elétrica, água tratada, até serviços e atitudes de outros – e, quando os cegos estão no manicômio, também esperam que alguém faça algo para eles: “O motorista protestou que não gostava de leite, quer saber se não haveria café. [...] Bom, não tem importância, eles vão tratar-me antes que ela [a ferida] se infecte [...] Chame-se a polícia [...] Quem sabe não nos virão trazer comida, pode ter havido uma confusão, um atraso” (Saramago, 1995:70, 79, 139, 211). Quando se observa que toda a cidade e, talvez, como se questiona na narrativa, todo o país está contaminado com a cegueira branca, as pessoas se adaptam e acomodam-se na nova constituição social, na qual ninguém as pode julgar pelo que fazem, porque não estão sendo vistas, não estão sendo vigiadas, como relata o narrador: “pensavam, Não têm importância, ninguém me vê” (Saramago, 1995:134).

A mulher do médico, quando está na cidade, responsabiliza-se pela sobrevivência de seu grupo e vai, no início, “sozinha à procura de comida” (Saramago, 1995:214), e observa, aos poucos, como a sociedade mudou, os valores mudaram, e o narrador afirma que as pessoas, rapidamente, já estavam adaptadas à convivência com a cegueira branca: “não lhe ocorreu [à mulher] que lá fora todos estavam cegos, e viviam, teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo seja deixou de ser pessoa, e mesmo se não chegou a tanto” (Saramago, 1995:218). Ao se observar a trajetória da personagem protagonista, verifica-se que ela está sempre decidindo e agindo, por vezes sofrendo as consequências de suas ações e assumindo a sua responsabilidade, refletindo sobre o mundo que a cerca; portanto, essa seria uma possível explicação para o fato de que, até o final da obra, a personagem não cegue. Para Calbucci (1999:90), a “mulher do médico não cegou porque provavelmente era a única que tinha verdadeiramente consciência pessoal”, ou seja, consciência da importância da ação humana para a convivência social, consciência da distinção entre o certo e o errado, o bem e o mal, independente da estrutura social, consciência do que é essencialmente humano, pois, quanto aos outros, “de tanto olhar as pessoas pararam de ver, de reparar, de distinguir” (Calbucci, 1999:89). A cegueira branca pode ser interpretada como a cegueira dos indivíduos acomodados, acostumados em conviver

com os problemas da sociedade, e em serem passivos, não agirem em busca de uma condição humana social equilibrada e justa.

Pode-se, todavia, questionar se a mulher do médico tinha esses valores, buscava o equilíbrio da convivência social, antes da epidemia, o que justificaria sua condição diferenciada. Duas possibilidades de leitura depreendem-se: a primeira, de que a protagonista, desde o início, age de forma inesperada, ao fingir-se de cega para acompanhar o marido e, depois, querer ajudar a todos, assumir a responsabilidade de fazer justiça, segundo seus valores, ou seja: ela sempre se demonstrou responsável e preocupada com o bem-estar social, ao menos, no mínimo, do grupo que cuidava e, assim, reflete sobre os valores sociais e as atitudes humanas, e, principalmente, sobre a condição humana em sociedade e a humanidade. A segunda leitura aponta para a mulher do médico como sobre-humana, como se estivesse além do que se caracteriza o ser humano, visto que ela age em prol dos outros mesmo que pudesse ser contaminada pela cegueira. Ela os auxilia, perde forças e depois as recupera; sofre, decide, faz e busca melhores condições de vida.

Para Lukács (2000:41), ela se encaixa na idéia de herói romanesco, uma vez que “o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial, antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos”. A mulher do médico, como heroína romanesca, não cega porque representa as faculdades humanas de maneira intensificada, tendo-se as características, as ações e as reflexões da personagem como uma representação ficcional e idealizada do que seria humano.

Para a crítica sociológica, é através da análise das ações das personagens que se pode depreender, de um romance, os seus elementos principais, pois a interação entre as personagens e o seu meio revela a relação destes com o contexto social de produção e, assim, o que é essencial da relação de indivíduo e sociedade:

Porque somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência (Lukács, 1999:95).

Por isso, a análise da ação da personagem protagonista contribui para a classificação desta enquanto herói problemático, de modo a se perceber, em sua

trajetória, contradições humanas que constituem a personagem, firmadas em seus valores, como o medo, a raiva, a angústia, o sofrimento, o perdão, o amor, a bondade e a solidariedade. Mas, para Lukács (1999), esses valores são contraditórios porque o meio social – no qual são desenvolvidos através da ação – “destrói as possibilidades da criação épica”; ou seja, os valores que a forma romanesca apresenta e busca na representação do indivíduo na sociedade capitalista não são possíveis de serem alcançados porque o próprio sistema social não o permite, gerando angústia às personagens. Outras personagens também demonstram a construção e a manutenção de valores sociais em suas ações e seus discursos, e o que se pode depreender, em *Ensaio sobre a cegueira*, é a permanência, geralmente ironizada pelo narrador, de valores como vergonha, pudor, sentimento de posse de bens materiais, moralidade, autoridade, comodismo, dependência, religiosidade e hipocrisia, entre outros.

3.1.2. Valores socioculturais na obra

A obra de Saramago, ao criar uma situação da formação de uma nova estrutura social com a epidemia de uma cegueira branca, apresenta valores, por meio das ações e dos discursos das personagens, que denunciam o comodismo e a adaptação humana ao seu meio e, além disso, o modo como tais valores dos indivíduos são condicionados socialmente, isto é, em linhas gerais, dependendo da estrutura sociocultural, o ser humano age e pensa de maneira diferenciada. Com a instauração de uma sociedade de cegos, os valores mudam, mas as pessoas, por vezes, demonstram estarem ainda apegadas aos valores da sociedade capitalista do século XX.

Tem-se, por exemplo, a cena, na obra, quando o grupo guiado pela protagonista chega na casa desta, e ela pede para que todos se dispam, para que pudessem trocar as roupas imundas que vestiam; o ‘primeiro cego’, por sua vez, sente-se envergonhado, e não quer despir-se diante das outras pessoas, mesmo sabendo que todas estavam cegas; isso acontece porque ele está apegado aos valores socioculturais da sociedade anterior à cegueira branca: “Despir-nos, perguntou o primeiro cego, aqui, uns diante dos outros, não acho bem” (Saramago, 1995:258). A mulher do médico, ironicamente, oferece para separá-los em cada parte da casa, “assim não haverá vergonhas”, e a esposa do primeiro cego relembra ao seu marido que eles todos tiveram de passar por situações mais vergonhosas que esta, dizendo “só tu [a protagonista] é que podes ver, e ainda assim não

fosse, não me esqueço de que já me viste pior do que nua, o meu marido é que tem a memória fraca” (Saramago, 1995:258). A idéia do sentimento de vergonha relacionado à visão e ao possível julgamento do outro indivíduo perante a nudez é um sentimento pertencente à sociedade do século XX, ou seja, quando as pessoas eram capazes de ver e, através da visão, julgar o próximo; a cegueira branca evidencia a inutilidade deste sentimento, bem como o apego e o hábito a ele, quando a sociedade de aparências não mais existia. Por exemplo, tem-se a cena em que as pessoas, no manicômio, ao tentarem ir ao banheiro e não o encontrando, faziam as suas necessidades onde estivessem: “Os descuidados ou urgidos pensavam, Não têm importância, ninguém me vê, e não iam mais longe” (Saramago, 1995:134).

Com a cegueira branca, mesmo o sentimento, comum aos indivíduos da sociedade urbana capitalista do século XX, de posse material, de valorização de bens materiais, e até mesmo o sentimento de posse na configuração familiar, isto é, na idéia de que a estrutura familiar é fundamentada pelos laços consangüíneos e pela posse, como é evidente no discurso, ao se utilizar o adjetivo possessivo ‘meu’, ‘minha’, antes dos substantivos ‘pai’, ‘mãe’, ‘filho’, por exemplo, todos esses valores se perdem na constituição social de cegos. No manicômio, ainda pode ser visto o apego dos cegos a estes valores de posse, como ironiza o narrador: “basta que recordemos [...] dos casais divididos e dos filhos perdidos, [...] dos que andam à procura dos seus queridos bens e não o encontram” (Saramago, 1995:118). Quando os chamados ‘cegos malvados’ exigem objetos em troca da comida que mantém, muitas pessoas ficam indignadas e se recusam a entregar o que lhes pertence, outras já não se importam mais, como se reconhecessem que possuir ou não tais objetos não fazia diferença para quem está cego:

alguns protestavam que estavam a ser vergonhosamente roubados, e era uma pura verdade, outros desfaziam-se do que possuíam com uma espécie de indiferença, como se pensassem que, vista bem as coisas, não há no mundo nada que em sentimento absoluto nos pertença, outra não menos transparente verdade (Saramago, 1995:143).

Quando o grupo liderado pela protagonista chega à cidade, a mulher do médico percebe que não há mais tal sentimento: ao conversar com um homem cego que parecia liderar um grupo, ela lhe pergunta: “Por que é que não vive na sua casa”, e ele responde, “Porque não sei onde ela está” (Saramago, 1995:215); eles continuam a conversar, ela lhe conta que está com um grupo que acabara de sair do manicômio onde estiveram

isolados, e o homem lhe conta que não há mais a idéia de posse e que, no início, as pessoas até brigavam pelo que consideravam seus, mas depois, diz que “não tardámos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levamos no corpo” (Saramago, 1995:216). Isso demonstra que, quando a necessidade de sobrevivência supera a idéia de posse, com a sociedade toda cega, o valor dos objetos e mesmo dos imóveis se altera: o que mais importa é a busca por alimentos e por abrigo. A protagonista ainda pergunta ao homem que encontrara “E não se vive nas casas, nos andares”, e ele explica “Sim, vive-se, mas tanto faz, pela minha casa já deve ter passado uma quantidade de gente, não sei se algum dia conseguirei dar com ela, além disso, nesta situação, é muito mais prático dormir nas lojas térreas, nos armazéns” (Saramago, 1995:216). Nas ruas, a mulher do médico nota que alguns cegos agem sem se preocupar em serem julgados, uma vez que ninguém os vê, e fazem suas necessidades nas ruas, enquanto outros, preferem locais mais ‘reservados’: “às paredes havia homens a aliviar a urgência matinal da bexiga, as mulheres preferiam o resguardo dos automóveis abandonados” (Saramago, 1995:217). Como não encontram os banheiros e, mesmo se os encontrassem, estes não funcionariam devido à falta de água encanada na cidade, os cegos agem praticamente instintivamente, o que evidencia a mudança de valores, bem como prova como estes eram vinculados à estrutura sociocultural anterior à cegueira.

E a desestruturação da idéia de posse inicia-se desde quando a epidemia vai se espalhando pela cidade, conforme relata ‘o velho da venda preta’, quando está no manicômio, contando as últimas notícias da cidade antes de sua vinda ao manicômio: “os automóveis, os caminhões, as motos, até as bicicletas, tão discretas, se espalhavam caoticamente por toda a cidade, abandonados onde quer que o medo [de cegar] tivesse tido mais força que o sentido de propriedade” (Saramago, 1995:127).

A personagem ‘rapariga dos óculos escuros’ ainda demonstra manter o apego aos pais, como se estivesse a cumprir o seu papel de filha e, conversando com a protagonista, quando chega a sua casa, afirma querer lá ficar, à espera de seus pais: “Devo ficar, é minha obrigação, esta é a minha casa, quero que os meus pais me encontrem se voltarem” (Saramago, 1995:241). A mulher do médico a convence a ficar com o grupo, que iria para a sua casa, por ser maior, e lá ficarem juntos; nesse momento, discutem sobre os sentimentos humanos, vinculados à estrutura social que,

com a cegueira, iriam mudar, de forma a serem coerentes com a nova constituição social, a sociedade de cegos: “sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais [...] Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, [...] agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos” (Saramago, 1995:242).

Na sociedade constituída de cegos, os valores, inicialmente, não estão determinados, o que há é a fome, o instinto e a angústia de tentar sobreviver; no manicômio, vê-se que sentimentos como moralidade e orgulho também se firmam enquanto valores da sociedade urbana capitalista, que não têm fundamento para a sociedade cega, como na cena em que, instaurada a tirania pelo grupo de cegos malvados, exigem-se mulheres em troca de alimento, e as personagens masculinas, ressentidas e tomadas pelos valores que a sociedade capitalista anterior à epidemia permitia e mantinha, manifestam as suas recusas, e outras, entendem que a necessidade de alimentar-se para não morrerem de fome é maior do que o sentimento de orgulho, posse ou moral:

O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele a permitiria [...] Também eu não queria que a minha mulher lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi a sua decisão, sei que o meu orgulho de homem, isto a que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, [...] Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de ideias (Saramago, 1995:167).

Outras situações que revelam valores da sociedade capitalista do século XX e que não mais eram representativos na sociedade de cegos, é a idéia de religiosidade, bastante presente no texto de Saramago: pressupõe-se que, antes da cegueira, era comum o processo, por exemplo, de enterrar pessoas em caixões, a sete palmos abaixo do solo, em locais determinados, chamados cemitérios, e havia toda uma cerimônia, com orações e padrões de comportamento. As pessoas mortas no manicômio eram enterradas a poucos centímetros abaixo do chão, uma vez que os cegos tinham apenas uma pá e poucas forças para cavar a terra, o solo nos fundos do manicômio era impregnado de raízes, que dificultava o trabalho, e o enterro não contava com nenhum tipo de cerimônia ou representação religiosa:

Não puderam cavar mais fundo que três palmos. [...] Não houve orações. Podia-se pôr-lhe uma cruz, lembrou ainda a rapariga dos óculos escuros, [...] o melhor era calar, [...] além disso, leve-se em considerações que fazer uma cruz é muito menos fácil do que parece, sem falar do tempo que ela se iria agüentar, com todos estes cegos que não vêem onde põem os pés (Saramago, 1995:86).

A personagem protagonista, ao sair com o seu marido do supermercado onde vira os cegos mortos na cave, entra na igreja, buscando ali recuperar-se da fraqueza e da tontura que sentiu no supermercado, e lá, ao se recuperar, observa o interior do local e se sente mal, pois vê que todas as imagens e as pinturas na igreja têm os olhos vendados: tiras de pano branco sob os olhos das estátuas, atadas “com dois nós” e os quadros têm os olhos de suas personagens pintados com tinta branca, com “duas mãos de tinta” (Saramago, 1995:302). A cena remete ao valor conferido, pelas pessoas, à religiosidade, valor este desestabilizado pela cegueira branca; a idéia de religiosidade também não mais se ajusta à estrutura social dos cegos, e isso faz chocar a personagem protagonista, única capaz de ver as imagens:

mas naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara o sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, [...] todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados (Saramago, 1995:301).

A cena é tão marcante que a personagem mal acredita no que vê e, ao contar ao seu marido, naquele momento, expressa-se com assombro: “não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados” (Saramago, 1995:301-302). Cegar as imagens e pinturas da igreja representa a consequência da cegueira branca para os seres humanos: na sociedade anterior à cegueira, os valores também se pontuavam pelas aparências, pelo o que o outro pode ver e julgar em seu próximo; se as pessoas estavam cegas, e eram elas a olhar e a admirar as imagens, e não havendo mais indivíduos a admirar e suplicar diante delas, por estarem estes cegos, as imagens também não poderiam mais olhar para os humanos, isto é, os humanos não mais esperam que as pinturas e estátuas religiosas olhem por eles, os defendam, ou ainda, os julguem. A protagonista, ao contar o que via para o marido, pressupõe que o autor desse ato de vendar os olhos de todas as imagens da igreja poderia ter sido o próprio sacerdote do local:

É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino [...] ir [...] e [...] atar os panos, com dois nós, para que não deslacem e caiam, assentar duas mãos de tinta nas pinturas [...] esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver (Saramago, 1995:302).

Pode-se pensar, assim, que a obra de Saramago prova que a religiosidade desenvolvida na sociedade capitalista desvincula-se da vida humana com a epidemia da cegueira, pois a representação, a valorização do local como sagrado e de proteção espiritual não mais procede: agora é apenas um local para a proteção das mudanças climáticas. Contudo, a pessoa que vendou os olhos, provavelmente o sacerdote do local, segundo a personagem, é sábia e justa porque, a partir de sua atitude, revelou a mudança do valor que a igreja tem sobre aquela sociedade de cegos: de fato, o valor real reside apenas na estrutura física do local, pois não há mais missas, cultos, orações e atitudes padronizadas como religiosas naquele estabelecimento, além do fato de que, se as pessoas antes buscavam na igreja segurança espiritual, identificação com as dores dos santos representados nas imagens, misericórdia e arrependimento, as estátuas e pinturas não mais respondiam a qualquer pedido, pois toda a sociedade estava cegando, ou já cegara. A única forma dessas imagens se aproximarem dos indivíduos é se estivessem cegas.

As pessoas que lá estavam, ao ouvirem o que a protagonista contara ao seu marido, e pelo fato de a notícia se espalhar pela igreja, sentem-se mal, como se percebessem a inutilidade do valor religioso que mantinham da sociedade anterior à epidemia branca:

o mau foi haver no ajuntamento umas quantas pessoas supersticiosas e imaginativas, a idéia de que as sagradas imagens estavam cegas, de que os seus misericordiosos ou sofredores olhares não contemplavam mais que a sua própria cegueira, tornou-se subitamente insuportável, foi o mesmo que terem vindo dizer-lhes que estavam rodeados de mortos-vivos (Saramago, 1995:303).

A leitura que se pode depreender é de que, na sociedade capitalista, os seres humanos recorriam às igrejas para se sentirem julgados perante seus atos por olhos ‘santificados’, isto é, na sociedade de aparências, onde se é medido pelo que se aparenta

ser e, por isso, pode-se esconder verdades, sentimentos e até ações nas atitudes perante os outros, na sociedade do século XX, a igreja poderia ser o local para onde as pessoas iriam se redimir, iriam se arrepender de seus atos, de sentimentos como egoísmo, maldade, hipocrisia e luxúria. Todavia, na sociedade de cegos, as pessoas que continuam ou começam a agir sem medo de ser julgadas, uma vez que ninguém as vê, não podem se redimir perante o que consideram ser santificado; como se nada mais, naquela cidade, pudesse ser santificado. Tem-se, na conversa entre o médico oftalmologista e a protagonista, a revelação da idéia de julgamento pela visão:

pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos (Saramago, 1995:302).

A protagonista considera, por esse motivo, o autor da ação de vender as imagens ‘o mais radicalmente humano’, pois este agiu em prol da comunidade, de forma a mostrar a nova relação entre religiosidade e sociedade de cegos, como se fizesse com que a cegueira, por ser para todos, também o fosse na representação artística do que outrora fora considerado santificado. Pode-se também considerar a idéia de que o sacerdote foi justo porque pode notar o caos em que a sociedade estava se transformando, e preferiu ‘vender’ os olhos sagrados, a fim de afastá-los, poupar a visão divina sobre todo o lado negativo do ser humano que estava sendo revelado com a cegueira branca; ou então, respondendo à idéia que ainda mantinha do papel da religiosidade, tal sacerdote apenas respondeu à sua crença, oriunda do Antigo Testamento das Escrituras Sagradas, de que ‘o homem é imagem e semelhança de Deus’: “Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, e conforme a nossa semelhança [...] Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou” (Gênesis, 2:26-27, Bíblia Sagrada, 1969). Para os religiosos, esta é uma verdade; e se o homem está cego, Deus deveria cegar também, justificando assim a sua falta de intervenção – para aqueles que acreditam nesta. A ação do padre responde à sua função na igreja, reforçando a angústia do homem quanto a sua responsabilidade individual e coletiva.

Verifica-se, assim, a metáfora na construção da obra, presente nas escolhas dos espaços na narrativa, como a cave do supermercado, a igreja e o manicômio. A cave do

supermercado condensa a idéia de morte, considerando que é escura, profunda, desconhecida – há escadas que a conduzem para sua parte interior – e é misteriosa, já que as personagens não sabem o que há lá; e ela reforça a idéia de morte ao ser transformada em “sepulcro”, local onde muitos corpos de cegos estavam a putrefar, metaforizando a cave como a certeza de morte ao ser humano, uma vez que o fim da vida humana, de fato, é a morte.

Já a igreja metaforiza a esperança de mudança e a redenção, a busca pelo arrependimento e pela libertação. Contudo, a metáfora apresentada na cena da igreja, em Saramago, reveste-se de ironia: até os santos e as imagens têm os olhos vendados – é como se não houvesse esperança de encontrar a solução pela igreja, pela crença, é como se a religiosidade, na forma como era organizada na sociedade anterior à cegueira branca, não bastasse para responder às angústias e à busca pela totalidade humanas.

O manicômio metaforiza a própria dependência humana à estrutura sociocultural em que se encontra, bem como a necessidade de interação e organização da relação entre seres humanos. A escolha pelo manicômio não é gratuita, e revela o modo como a autoridade, na sociedade capitalista, responde aos problemas que nela se apresentam, isto é, o governo parece cuidar de tudo mas, de fato, isola os contagiados, e os deixa apenas com o controle externo, pelo exército: a organização e a solução dos problemas dos cegos não é assumida pelo governo, como se eles fossem animais, ou ainda, como se fossem loucos, que não mais contribuem para o desenvolvimento da sociedade capitalista, como fica evidente na conversa entre a mulher do médico e um oficial do exército, que está nos arredores do manicômio:

A comida ainda não chegou, Só do nosso lado já há mais de cinquenta pessoas, temos fome, o que estão a mandar não chega para nada, Isso da comida não é com o exército, Alguém tem de resolver a situação, o governo comprometeu-se a alimentar-nos, Voltem lá para dentro, não quero ver ninguém nessa porta (Saramago, 1995:85).

Vale salientar que a idéia e a valorização da autoridade movimenta ou ainda, limita as ações das personagens, pois estas demonstram medo ante a ação do exército, mesmo quando todo o manicômio está tomado pelas chamas do incêndio:

Quem nos diz que não vão disparar contra nós, Depois do que fizeram, são bem capazes disso, [...] Eu não vou lá fora, Nem eu, [...] Toda a cautela é pouca, lembrem-se do que sucedeu ontem, nove mortos sem mais nem menos, Os soldados tiveram medo de nós, E eu tenho medo deles. [...] Que é

que estamos aqui a fazer, por que é que não saímos, a resposta, vinda do meio deste mar de cabeças, só precisou de quatro palavras, Estão lá os soldados [...] por enquanto neles ainda era mais forte o medo de aparecerem à vista dos soldados (Saramago, 1995:102, 209).

A obra de Saramago é revestida do uso da ironia e, segundo Lukács (*apud* Santos, 1996:35), ela é um recurso que possibilita um distanciamento, no qual o texto pode representar “a degradação do mundo narrado e manter uma autonomia em relação às personagens descritas”; portanto, em *Ensaio sobre a cegueira*, a utilização da ironia revela a relação entre a sociedade existente na composição da obra e a realidade social a que se refere, o contexto no qual a obra foi produzida. A construção da ironia na obra se dá na ênfase às cenas cômicas, aos ditos populares, aproximando a ficção aos discursos do cotidiano da sociedade capitalista do século XX, e ainda, denunciando valores socioculturais e humanos, como no exemplo: “só ela [aquela camarata] teve de jejuar por castigo durante três dias, e com muita sorte, que podiam ter-lhes cortado os víveres para sempre, como é justo que suceda a quem ousa morder a mão que lhe dá de comer” (Saramago, 1995:162). Nessa parte, um grupo de cegos, no manicômio, deixa de ser alimentado por ter se rebelado contra o grupo dos ‘cegos malvados’, evidenciando a falta de humanidade, de solidariedade, de respeito aos indivíduos da camarata e, ainda, a indiferença e o egoísmo por parte dos outros indivíduos. Quando os cegos saem do manicômio, o narrador comenta: “O portão está aberto de par em par, os loucos saem” (Saramago, 1995:210); a ironia, nesse trecho, aponta para o efeito da temporada que os cegos passaram no manicômio, pois se comportam como loucos, agem de maneira alucinada, insana, desorientados, esperançosos, e mesmo que ainda cegos.

3.2. Leitura analítica de *Ensaio sobre a lucidez*, de José Saramago

Para se ler *Ensaio sobre a lucidez* pela perspectiva proposta pela crítica sociológica de Candido, Lukács e Goldmann, faz-se necessário observar, primeiramente, os elementos que compõem a narrativa de Saramago, como fábula, trama, tema, motivos, personagens, conflito, clímax, desfecho, de acordo com Tomachevsky (1976), para depois verificar a relação da estrutura interna da obra com o seu contexto de produção. Além disso, conforme Lukács e Goldmann, pode-se identificar o herói problemático do romance, as ações deste e das personagens, as

tensões e a ironia presente na composição da obra, a fim de se pensar as contradições humanas e socioculturais.

Assim, a fábula da obra, sucessão sintética, em ordem cronológica, dos fatos da narrativa, pode-se apresentar da seguinte maneira: Ocorrem eleições no país e, na capital deste, mais de setenta por cento da população vota em branco. Decide-se refazer as eleições em uma semana, colocando-se agentes infiltrados nas ruas, para filmar e gravar conversas, a fim de descobrir se há conspirações e, novamente, a maioria vota em branco – 83%. O governo faz reuniões, investiga e interroga pessoas, mas nada descobre; decide declarar estado de sítio na cidade, mantém a ação dos espões e, após alguns dias, ocorre uma passeata na qual pessoas utilizam camisetas e faixas que afirmam terem estas votado em branco. O governo decide se retirar, juntamente com a polícia civil e de trânsito, declarando outra cidade como capital daquele país, e deixando aquela isolada, pelo exército. As investigações dos espões na cidade continuam, sem sucesso, até que uma estação de metrô explode por causa de uma bomba, muitas pessoas morrem e culpa-se um suposto grupo de conspiradores do voto em branco. Há uma manifestação silenciosa após o enterro das vítimas da bomba, e pessoas filiadas a partidos políticos na cidade tentam evadir-se, em vão e, no seu retorno, o povo as ajuda a carregar suas bagagens para o interior de seus lares. O governo decide anunciar que o voto branco é uma espécie de cegueira, do mesmo tipo da que acometeu o país há quatro anos – a cegueira branca, o mal branco. Recebem uma carta de um cidadão e, a partir desta, inicia-se uma investigação com três agentes para provar que uma mulher, que fora a única a não cegar na época da cegueira, era a conspiradora dessa nova peste branca. Após vários interrogatórios à mulher, ao seu marido e seus amigos, o agente comissário responsável pela investigação é assassinado por um outro agente do governo, a maioria dos jornais divulga que tal mulher é a culpada da conspiração contra a democracia no voto branco e esta, ao final da obra, é assassinada pelo agente do governo.

O conflito na obra, assim como em *Ensaio sobre a cegueira*, define-se como sendo Ser Humano X Sociedade (ou estrutura social), ou Indivíduo X Coletivo, uma vez que as ações das personagens, relacionadas com os motivos (subtemas) que a narrativa apresenta, direcionam para a leitura do conflito entre os valores humanos, os sentimentos humanos e os valores sociais, sobretudo na estrutura social do sistema

político capitalista no final do século XX e início do século XXI. Apesar de não haver referências temporais na obra que indiquem tal data, verifica-se a organização política na narrativa, como em hierarquias e segmentação de poder, parlamentos e ministérios, comum na sociedade capitalista do século XX, além de referências espaciais indicando uma sociedade urbana, como a existência de policiais, leis de trânsito, repórteres e televisão, rádio, mídia em geral, bombeiros, lixeiros, prédios, casas, ruas, igrejas, praças, jardins, entre outros espaços. Considera-se, como tema de *Ensaio sobre a lucidez*, o sistema sócio-político, e os valores socioculturais a ele vinculados, presentes na obra. Os motivos, subtemas vinculados ao tema da obra, são autoridade, hierarquia, poder, medo, egoísmo, violência, repressão, comodismo, ganância, ambição, corrupção, orgulho, culpa, morte, patriotismo, angústia, solidão, amizade, perdão, solidariedade e tradição.

As personagens, na classificação de Forster (1974), podem ser consideradas planas, planas com tendência a redonda, e redondas, de acordo com o grau de desenvolvimento psicológico delas; portanto, personagens como o presidente da nação, o primeiro ministro, o ministro do interior, o inspetor e o agente de segunda classe, o primeiro cego, a ex-esposa do primeiro cego, o médico oftalmologista e o ‘homem da gravata azul com pintas brancas’ são classificadas como planas, pois agem de forma previsível e por vezes estereotipada, sem grandes alterações significativas em suas condutas. Personagens como o presidente da câmara municipal, o ministro da cultura, o ministro da justiça, o velho da venda preta, e a rapariga dos óculos escuros, a mulher do médico são planas com tendência a redonda, uma vez que suas ações, por vezes, são inesperadas, mas não de forma imprevisível e sem oscilações marcantes. As personagens consideradas redondas são uma parte da população, que age de forma inesperada e imprevisível, alinearmente, surpreendendo as próprias personagens e, por vezes, o leitor; e a personagem ‘comissário da polícia’, que, quando aparece na obra, age como autoritário e cumpridor de ordens, de forma rígida e objetiva, sem questioná-las mas, no decorrer da narrativa, percebe o absurdo da corrupção política e do abuso da autoridade, e decide mudar, agindo inesperadamente.

Relacionando-se a composição da obra com a temática, os motivos e o conflito, pode-se dizer que a personagem protagonista da obra é o ‘comissário da polícia’, visto que participa ativamente do conflito Ser humano X Estrutura social; apesar de as outras

personagens também vivenciarem o conflito dramático da obra, são as reflexões e atitudes do comissário que também denunciam descontentamento da população, além da corrupção e do autoritarismo exacerbado, bem como as contradições entre sociedade e humanidade. O narrador também aponta para o questionamento do sistema político através dos atos da população, que demonstram o descontentamento humano ante o sistema vigente no país.

Ao se considerar o tema, conflito dramático e a personagem protagonista, que poderia polarizar o conflito, representando o indivíduo social, afirma-se que o clímax da obra se dá no momento em que a personagem, cansada e decepcionada com o sistema e consigo mesmo, ao encaminhar-se para o parque da cidade, acaba alterando o seu rumo ao receber um folheto com a fotocópia do artigo no qual declara a corrupção do governo: essa cena é o clímax da obra porque mostra o auge do conflito, isto é, a estrutura social, representada na ação do governo, de culpar uma inocente e de censurar e recolher o jornal que o denuncia, e a ação do comissário, que decide publicar o que sabe, com a ação da população, que divulga como pode o abuso da autoridade política, criticando, mais uma vez, o sistema que governa o país, representando a ação humana, o ser humano, indiferente aos papéis sociais. O desfecho da obra, todavia, direciona a possível interpretação de que, na resolução do conflito, a estrutura social subjuga a ação humana: o comissário é assassinado e, no mesmo dia, a mulher do médico também é assassinada, juntamente com o seu cão das lágrimas, pela decisão do governo.

3.2.1. O herói problemático e a ação no romance

A personagem 'comissário da polícia' é o herói problemático da obra *Ensaio sobre a lucidez* pois, apesar de não aparecer no primeiro terço da narrativa, ela representa a busca humana pela totalidade, quando age em prol da justiça, da verdade, de suas crenças e quando se desvincula de seu papel social de policial para viver, durante alguns dias, como ser humano, percebendo a corrupção e a manipulação social do sistema político, e refletindo sobre a condição humana em sociedade. A função de apresentar as contradições humanas, provocadas, principalmente, pela estrutura sociocultural, está presente na trajetória da personagem protagonista, e esta demonstra o seu sofrimento e a sua angústia por perceber os problemas e as injustiças do sistema político e não poder agir para mudá-lo: a personagem se sente incapaz de agir em nome

do que acredita ser o certo, o bem e a verdade. Nas palavras da personagem, “Procurar a verdade é o objectivo fundamental de qualquer polícia” (Saramago, 2004:226).

Quando chega à cidade isolada pelo exército, com seus dois agentes subordinados – o inspetor e o agente de segunda classe –, o comissário acredita na importância de sua missão para o país, isto é, percebem-se valores como patriotismo e orgulho da profissão, bem como a auto-imagem de profissional competente, discreto e invulnerável, forte, frio e calculista, que caracteriza, de modo estereotipado e não questionado, o papel social do policial, como se este destituísse o ser humano das suas características, dos seus sentimentos, transformando-o em um simples instrumento social e estático, existente apenas para responder às regras, às ordens, e alcançar a meta imposta pelo superior; vê-se essa idéia quando ele instrui os seus dois agentes:

Seremos duros, implacáveis, não usaremos nenhuma das habilidades clássicas, como aquela, velha e caduca, do polícia mau que assusta e do polícia simpático que convence, somos um comando de operacionais, os sentimentos aqui não contam, imaginaremos que somos máquinas feitas para determinada tarefa e executá-la-emos simplesmente, sem olhar para trás (Saramago, 2004:209).

Por estar a cumprir o seu papel de chefe do grupo de agentes, o comissário, no início da investigação, por vezes ironiza e repreende os discursos ou as atitudes dos seus subordinados, de maneira bastante rígida e fria:

E agora que queres que faça, que te ponha uma medalha ao peito, perguntou o comissário, em tom escarinho, [...] E eu estou quase tentado a fazer-te desaparecer a ti, Peço desculpa, senhor comissário, Vamos a ver se não me esquecerei de te avisar quando te tiver desculpado [...] Nem ao menos lhe passou pela cabeça, seu idiota, que pode haver microfones instalados no elevador, Senhor comissário, estou desolado, realmente não me lembrei, balbuciou o pobre, Amanhã não sai daqui, fica a guardar o local e aproveita o tempo para escrever quinhentas vezes Sou um idiota, Senhor comissário, por favor, Deixe, não faça caso, já sei que estou a exagerar (Saramago, 2004:218, 236).

Após entrevistar as personagens primeiro cego, mulher do médico e médico oftalmologista, e ouvir o relato de seus agentes quanto aos interrogatórios ao velho da venda preta, à rapariga dos óculos escuros e à ex-esposa do primeiro cego, o comissário percebe que não há como culpar a mulher do médico, já que esta apenas se destaca dos outros por ser a única a não cegar quando ocorreu a epidemia do mal branco, além de ter ajudado as pessoas de seu grupo e ter matado um homem, na época da epidemia, que

violava as mulheres do manicômio; essas ações não poderiam provar que ela estava envolvida em qualquer conspiração contra o sistema político democrático, que ela poderia manipular a maioria da população a votar em branco. Quando percebe isso, questiona o valor de sua missão, “perguntava a si mesmo que merda estava a fazer ali” (Saramago, 2004:242), e conversa com o ministro do interior sobre suas conclusões; este insiste no fato de que ela deveria ser a culpada pelo voto branco, e que a obrigação do comissário era trazer, como resultados, a prova disso:

Pareceu-me uma mulher decente, normal, inteligente, e se tudo o que os outros dizem dela é verdade, albatroz, e eu inclino-me a pensar que sim, então trata-se de uma pessoa absolutamente fora do comum, [...] Não se deixe iludir, papagaio-do-mar, para mim está claro que essa gente se pôs de acordo para apresentar uma versão única dos acontecimentos no caso de algum dia vir a ser interrogada, [...] aposto o que quiser em como esses cinco constituem uma célula organizada, provavelmente, mesmo, a cabeça da ténia de que falávamos a tempos, Nem eu nem os meus colaboradores ficámos com essa impressão, albatroz, Pois não vai ter outro remédio, papagaio-do-mar, se não passar a tê-la, Precisariámos de provas, sem provas nada podemos fazer, albatroz, Encontrem-nas (Saramago, 2004:243).

Ao longo da narrativa, a personagem se angustia ao perceber que, enquanto policial, deve exercer o seu papel social, e posicionar-se abaixo do poder do governo, acatando todas as ordens que lhe fossem dadas, e respeitando a hierarquia do sistema. Ao mesmo tempo, sente que culpar uma pessoa inocente não é justo, mas sabe que a sua opinião não alterará o destino da mulher do médico. De fato, o comissário percebe que o seu superior, o ministro do interior, deseja que a normalidade volte à cidade e acredita obsessivamente que, para isso, há necessidade de se encontrar culpados pela disseminação do voto branco; mesmo que esses não existam, ele exige que o comissário aponte para alguém da cidade, e justifique a sua acusação: “Que acontecerá se não encontrarem provas da culpabilidade, O mesmo que aconteceria se não se encontrassem provas da inocência, Como devo entendê-lo, albatroz, Que há casos em que a sentença já está escrita antes do crime” (Saramago, 2004:244). Assim, tal personagem se sente em contradição, uma vez que deseja seguir o que considera certo, isto é, aceitar as ordens de seu chefe, mas aceitá-las e agir conforme o que lhe manda é estar contra o que ele acredita, que é, inicialmente, na eficácia do sistema social (político e policial) e na importância de se respeitar a autoridade superior ao seu papel social.

Ele se sente mal, angustia-se por de fazer algo apenas por obrigação, por respeito ao papel social que exerce, mas não deseja fazê-lo, não quer incriminar a mulher do médico, que é inocente, em sua opinião; decide, por impulso, visitar os amigos da mulher do médico. Não os encontrando, dirige-se a casa dela e o que se vê é que, no caminho, sente-se confuso, desamparado enquanto ser humano, contradizendo-se, e não encontrando solução para seus sentimentos. Pensa no que irá dizer à mulher que não cegou, diria que voltara para continuar o interrogatório, “Que interrogatório, pensou, dizer-lhe, por exemplo, a senhora é suspeita de ser a organizadora, a responsável, a dirigente máxima do movimento subversivo que veio pôr em grave perigo o sistema democrático, refiro-me ao movimento do voto em branco” (Saramago, 2004:247). O comissário demonstra saber do absurdo das acusações, da hipocrisia das ordens de seu superior, e o seu conflito se intensifica também pelo fato de que, além de não querer, como ser humano, culpar a mulher do médico, que é inocente, mas que essa seria a sua atitude porque é seu dever enquanto policial, ele mostra se decepcionar com o valor de seu papel social, que ele acreditava ser o de buscar a verdade, mas que, de acordo com o que convém para seus superiores, ele deveria criar uma ‘verdade’, sem se importar com o que sentia ou com o que acreditava ser o certo, como se observa em seus pensamentos:

eu digo-lhe que quem fez um cesto fará um cento, pelo menos é esta, ainda que expressada noutros termos, a opinião do meu ministro, que eu tenho obrigação de acatar mesmo que me doa o coração, que a um comissário não lhe dói o coração, diz a senhora, isso é o que julga, a senhora pode saber muito de comissários, mas garanto-lhe que deste não sabe nada, é certo que não vim aqui com o honesto propósito de apurar a verdade, é certo que da senhora se poderá dizer que já está condenada antes de ter sido julgada, mas este papagaio-do-mar, que é como me chama o meu ministro, tem uma dor no coração e não sabe como livrar-se dela (Saramago, 2004:247).

Após pensar tudo isso, a caminho da casa da mulher do médico, o comissário decide contar-lhe tudo o que sabe, sobre a investigação e sobre a acusação que se faz à ela injustamente e, nesse momento, assume a sua responsabilidade enquanto ser humano, desapontado com o sistema político e com o abuso do poder autoritário, representando, em sua trajetória, valores contraditórios sociais e humanos, e denunciando a corrupção política e a manipulação da mídia para satisfazer os interesses políticos daqueles que estão no poder, como do presidente, do primeiro ministro e do ministro do interior. Nota-se como lhe foi difícil desistir do seu papel social de policial,

e agir conforme o que acredita, e como ele ainda teme uma repressão vinda de seu superior à sua postura, já que não quis cumprir as ordens que lhe foram impostas; esse sentimento contraditório reafirma a sua posição de herói problemático, que se angustia ante o que deve fazer, de acordo com o seu papel social, e o que quer fazer, de acordo com a sua responsabilidade e consciência enquanto ser humano:

Mas eu não tenho qualquer motivo para ter medo, faço o meu trabalho, cumpro as ordens que recebo, porém, lá no fundo da sua consciência, sabia que não era assim, que não estava a cumprir essas ordens porque não acreditava que a mulher do médico, pelo facto de não ter cegado há quatro anos, fosse agora a culpada de terem votado em branco (Saramago, 2004:254).

Quando o comissário, o inspetor e o agente de segunda classe, ou seja, ele e seus subordinados, conversam sobre as conclusões que chegaram com a investigação, o comissário explica a seus dois agentes que a mulher do médico é mesmo inocente, mas os agentes, por outro lado, explicitam que entenderam que a missão deles era apontá-la como culpada de a população ter votado em branco:

explica-mo tu, A culpa da situação em que nos achamos, Que situação, Os votos em branco, a cidade em estado de sítio, a bomba na estação de metro, Acreditas sinceramente no que estás a dizer, perguntou o comissário, Foi para isso que viemos, [...] as ordens do ministro do interior a esse respeito foram bastante explícitas, [...] Se não há culpado, não o podemos inventar (Saramago, 2004:270).

Essa passagem apresenta os limites impostos pelos papéis sociais que têm, isto é, as personagens devem obediência a seus superiores, e temem repressões caso não cumpram as ordens; eles também demonstram terem ciência da corrupção, da hipocrisia do sistema, mas não conseguem se desvincular dele, não podem agir conforme o que pensam, pois estão fadados às regras do sistema sócio-político. Ao analisar a cena seguinte, reflete-se sobre como o efeito das normas da sociedade faz com que os indivíduos ajam de modo hipócrita e contraditório, posturas baseadas no medo da autoridade, da punição, nos valores que acreditam serem mais importantes, como a carreira profissional, e no individualismo:

Pergunto-te se dizer que um acusado está inocente é fracassar numa diligência, Sim, se a diligência foi desenhada para fazer de um inocente culpado, Ainda há pouco afirmavas a pés juntos que a mulher do médico era culpada, agora estás quase a ponto de jurar sobre os santos evangelhos que ela é inocente, Talvez o jurasse sobre os evangelhos, mas nunca em presença do

ministro do interior, Compreendo, tens a tua família, a tua carreira, a tua vida, Assim é, senhor comissário, também lhes poderá acrescentar, se quiser, a minha falta de coragem, Sou humano como tu, não me permitiria ir tão longe (Saramago, 2004:271).

Para Goldmann (1972), o romance traz, no desenvolvimento do herói problemático, a angústia e a frustração do indivíduo, porque não alcança a unidade que busca e ainda precisa qualificar-se socialmente, visto que compartilha e mantém os valores socioculturais que o limita e o faz sofrer, como foi visto no trecho da obra. Observa-se essa imagem na trajetória do comissário: ele preza o seu cargo e, depois, sente que precisa mudar, posiciona-se, mas está limitado pela posição social que ocupa, e frustra-se por não poder desmascarar a corrupção e o autoritarismo, por não poder proteger a mulher que não cegou: “Há pessoas que continuam de pé mesmo quando são derrubadas, e a senhora é uma delas, Pois nesta altura bem gostaria eu que me ajudassem a levantar, Lamento não estar em condições de lhe dar essa ajuda [...] lembre-se de que está a falar com um polícia” (Saramago, 2004:315). Nas palavras de Goldmann (1972:22): “Através da confusa busca do herói, que se termina pela tomada de consciência da impossibilidade de concluir e dar um sentido à vida, manifestam-se o individualismo e a exigência explícita no desenvolvimento do indivíduo e da personalidade deste”.

O comissário, como herói problemático, sente-se só, cansado, perdido, sem possibilidades de ação, não tem aonde ir, “não existe nesta cidade uma só alma que o possa acolher, ainda que o quisesse” (Saramago, 2004:311), pois assume as consequências de seus atos. Teme por sua vida, pensa que, por ter traído a confiança de seu superior, será punido e talvez até assassinado, “O átrio do prédio estava deserto, o porteiro ausente, o cenário era perfeito para o crime perfeito, a punhalada directa no coração, [...] não há nada mais simples que matar e ser morto” (Saramago, 2004:314). E esse é mesmo o destino da personagem: é assassinado por um agente do governo, na manhã seguinte, na praça onde conversara com a mulher do médico pela segunda vez, e conheceu o cão das lágrimas: “O homem da gravata azul com pintas brancas veio por trás e disparou-lhe um tiro na cabeça” (Saramago, 2004:318). Além de não poder agir contra o sistema, ele trabalhou para este e foi eliminado pelo mesmo, denunciando-se a hipocrisia do sistema político da sociedade capitalista e as contradições humanas provocadas por este. Portanto, a trajetória do ‘comissário da polícia’, comprova-o como

herói problemático, que representa a luta solitária humana em busca de sua totalidade, da unidade, em meio a um mundo degradado, fragmentado e contraditório em seus valores que o fundamentam.

A leitura das ações das personagens, conforme Lukács (1999), permite a percepção dos problemas concernentes à relação entre ser humano e sociedade, uma vez que, através das ações, as personagens revelam os seus sentimentos, o seu sofrimento, as contradições de seus pensamentos, atos e conseqüências destes, ilustrando a condição humana na estrutura sociocultural do sistema capitalista do século XX, por exemplo.

Desse modo, pode-se pensar também na análise das ações da maioria da população, na capital do país, na narrativa de Saramago, que denotam a importância da negação à passividade, além da tentativa de se agir conforme se acredita, requerendo-se e se exigindo os direitos que também constituem a estrutura social: se o voto, como as próprias personagens dizem, é um dever do cidadão, como discursa o primeiro-ministro, ao anunciar que haverá uma segunda eleição, “confia em que a população da capital, novamente chamada a votar, saberá exercer o seu dever cívico com a dignidade e o decoro com que sempre o fez no passado” (Saramago, 2004:27), a escolha pelo voto branco, entre outras atitudes, também é um direito da população, a fim de manifestar o descontentamento e a decepção com a política do país. É interessante ressaltar que o governo do país não esperava qualquer tipo de reação semelhante do povo, uma vez que acreditava que o normal seria as pessoas não terem interesse algum pelo processo eleitoral ou pela política em geral, como se vê quando os partidos se preocupam com o resultado da primeira eleição, e esperam mais abstenções de eleitores para a segunda, visto que, “desde que não exagerasse, [a abstenção] significaria que teríamos regressado à normalidade, à conhecida rotina dos eleitores que nunca acreditaram na utilidade do voto e primam pela contumácia na ausência” (Saramago, 2004:32).

Estudando as cenas de quando a maioria vota em branco, quando faz uma passeata com dizeres “Votei em branco” ou “Nós votamos branco”, quando acende as luzes, na madrugada, na saída das autoridades da capital, quando faz uma manifestação silenciosa, de branco, em luto pelos que morreram na estação de metrô, quando ajuda os que tentaram sair da cidade e não conseguiram, ou mesmo quando parte da população distribui fotocópias do artigo censurado pelo governo, por exemplo, verifica-se que as atitudes da população demonstram negação à aceitação, à passividade e ao comodismo,

demonstrando conhecimento das leis e dos direitos dos cidadãos no sistema democrático. Observa-se que tais ações refletem um questionamento ao que os governantes consideram ‘normalidade’, isto é, que não se utilizasse o voto branco em grande escala, que as pessoas, como sempre o fizeram, resignassem-se a escolher uma das possibilidades apresentadas pelos três partidos, partido-da-direita, partido-do-meio e partido-da-esquerda, e que apenas uma pequena porcentagem, insignificante, fizesse uso do voto em branco ou nulo. Como acentua Goldmann (1972:26, 27), esse questionamento responde ao problema da ação na sociedade capitalista: “o problema das possibilidades de uma reorientação desta [vida econômica e social] no sentido de um renascimento da atividade e das responsabilidades dos indivíduos”.

Para Goldmann (1972), o romance pode trazer a relevância de se reconhecer as responsabilidades dos indivíduos na sociedade capitalista, e isso pode ser levantado na atitude da população, na obra de Saramago, e também na personagem ‘comissário’; a população conhece seus direitos, e usa do voto em branco para manifestar o que pensam do sistema político, e o que se tem não é a revolta dos cidadãos, não é uma conspiração ou uma chamada ao anarquismo, mas apenas a crítica do povo para com o sistema político vigente, como se nota nas conversas dos cidadãos, na cidade:

mas a firmeza moral da população não parecia inclinada a rebaixar-se nem a renunciar àquilo que havia considerado justo e que expressara no voto, o simples direito de não seguir nenhuma opinião consensualmente estabelecida. [...] Alguns sugeriam que fosse um grupo falar com o presidente da câmara municipal, [...] explicar que as intenções das pessoas que haviam votado em branco não eram deitar abaixo o sistema e tomar o poder, [...] que se haviam votado como votaram era porque estavam desiludidos e não encontravam outra maneira de que se percebesse de uma vez até onde a desilusão chegava (Saramago, 2004:70, 101).

Outras ações de personagens que valem ser ressaltadas são, por exemplo, as dos ministros da justiça e da cultura, quando estão em reunião com outros membros do governo, e o ministro da justiça relembra aos seus colegas que o voto branco é um direito de qualquer cidadão, e o ministro da cultura concorda com este, ao contrário do ministro da defesa, que acentua a idéia de que as leis existem para serem cumpridas de acordo com o que convém ao governo, ou seja, se a população for passiva e concordante, ela ‘merece’ o direito ao voto branco:

Peço licença para recordar ao nosso caro colega e ao conselho, disse o ministro da justiça, que os cidadãos que decidiram votar em branco não fizeram mais que exercer um direito que a lei explicitamente lhes reconhece, [...] Os direitos não são abstracções, respondeu o ministro da defesa secamente, os direitos merecem-se ou não se merecem, e eles não os mereceram, o resto é conversa fiada, Tem toda a razão, disse o ministro da cultura, de facto os direitos não são abstracções, têm existência até mesmo quando não são respeitados, Ora, ora, filosofias (Saramago, 2004:62)

Em uma outra reunião com os membros do governo, buscando estes decidir a próxima ação contra a cidade infestada pelo que chamam de loucura, vergonha, febre, catástrofe, conspiração, ou seja, a escolha, em massa, pelo voto branco, o presidente cita que as atitudes do governo, até agora, têm sido em vão, diz que não se descobriu nada, e que se está a andar “às palpadelas, às cegas”, e o ministro da cultura completa, dizendo, “Tal como há quatro anos” (Saramago, 2004:170). O ministro refere-se à epidemia de cegueira branca, que alastrou o país, e da qual se convencionou a não mais se mencioná-la em público, uma convenção social não formalizada, mas normalizada pela sociedade. Todos ficam apreensivos, e o primeiro-ministro discute com o ministro da cultura, e este declara: “eu só disse que há quatro anos estivemos cegos e agora digo que provavelmente cegos continuamos” (Saramago, 2004:171). Em seu discurso, revela que a passagem pela cegueira branca não os fez melhores, não solucionou o problema da cegueira humana, da hipocrisia social. O primeiro-ministro distorce a interpretação da sentença do ministro da cultura, sem a aprovação deste, dizendo que, o voto em branco, é realmente uma nova epidemia, uma nova peste branca, e o ministro da justiça age, concordando com o ministro da cultura, posicionando-se de forma a questionar o sistema sócio-político e ressaltar a atitude dos que votaram em branco:

me autorizam a afirmar que o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez, disse o ministro da justiça, Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou, Como se atreve, [...] deveria ter vergonha, nem parece um ministro da justiça, explodiu o da defesa, Pergunto-me se alguma vez terei sido tão ministro da justiça, ou de justiça, como neste momento (Saramago, 2004:172).

Dessa maneira, nota-se que as personagens ministro da justiça e ministro da cultura apresentam uma reflexão sobre o sistema político-social, sobre o abuso de autoridade e sobre a ação da população descontente: o discurso deles demonstra que se

tornam conscientes da corrupção, do egoísmo, do orgulho e da hipocrisia do sistema, o que os fazem agir, demitindo-se dos seus cargos:

Está consciente do que acaba de dizer, Tão consciente que deposito nas suas mãos o cargo que me foi confiado, apresento a minha demissão, respondeu o que já não era nem ministro nem da justiça. [...] O silêncio foi interrompido pelo súbito arrastar de uma cadeira, o ministro da cultura tinha-se levantado e anunciava lá do fundo com voz forte e clara, Peço a minha demissão (Saramago, 2004:172-173).

A personagem presidente da câmara municipal também age conforme percebe que a corrupção e o abuso da autoridade política ocorrem com a manifestação popular no voto em branco. Inicialmente, ele explica ao ministro do interior, após a greve dos lixeiros e à volta destes ao trabalho, como cidadãos comuns, sem uniforme, que o governo não tem poder sobre a população, uma vez que o instrumento comumente utilizado pelo governo para impor autoridade, a polícia, retirara-se por ordem do próprio governo e, por isso, não podia ele, o presidente da câmara, obrigar aos lixeiros voltarem à fazer greve: “Que acha então que deveríamos fazer, Nada, [...] Permita-me que lhe diga que numa situação como esta, um governo não governa, só parecerá governar” (Saramago, 2004:107). Horas antes da explosão no metrô, o presidente da câmara tem um pressentimento, fica preocupado, até avisa um transeunte de que sentia que algo estava para acontecer. Quando a bomba explode, o presidente da câmara fica perplexo, preocupado com as pessoas, com a população, com os possíveis mortos e feridos, chama com urgência os bombeiros, a polícia, o que pudesse vir para ajudar, mesmo sabendo que a polícia não estava na cidade: “mandem tudo o que puderem, os bombeiros, a proteção civil, escuteiros, [...] enfermeiros, ambulâncias, material de primeiros socorros, tudo o que tiverem ao vosso alcance, [...] Quantos mortos estarão ali dentro, quem pôs esta bomba” (Saramago, 2004:121, 122). Ao conversar com o ministro do interior, descobre que este último ordenou que se colocasse a bomba no metrô para que a população pensasse ter isso sido obra da conspiração daqueles que votaram em branco, e assim acusou o ministro do interior; no final da conversa, o presidente da câmara, revoltado, decepcionado com o governo e com a frieza do ministro, pede demissão; este último ainda o ameaça caso ele divulgue que o ministro tenha alguma ligação com o ocorrido.

O presidente da câmara demonstra, em suas ações, que deixou o seu papel social político, e os valores que a este se vinculam, para agir em prol de sua humanidade, pela sua revolta contra o abuso de autoridade que provocou a morte de tantas pessoas. Na manifestação que a população fizera após o enterro das vítimas, o ex-presidente da câmara lá estava e, diante do assombro do repórter, revela que não está na política, deixou o seu partido, e que está lá como cidadão, e também diz o motivo de sua presença: “Sou um cidadão como outro qualquer, manifesto-me quando e como entenda, e muito mais agora que já não é necessário pedir autorização [...] Esta manifestação não é contra o governo, é de pesar, as pessoas vieram enterrar os seus mortos” (Saramago, 2004:137). A sua ação surpreende, pois age conforme as suas convicções como ser humano, independente de sua posição social; todavia, não altera a sua postura, de profissional que, mesmo com seriedade, não desmascarou o ministro corrupto, mas deixou claro que não aceita a imposição absurda do sistema político.

Quando o inspetor vai interrogar a rapariga de óculos escuros e o velho da venda preta, há também ações das personagens, que demonstram reconhecimento, amizade, lealdade e cumplicidade, para com a mulher do médico, que os alimentou e protegeu, além de conhecimento dos direitos de cidadão e de negação à passividade, como se tem na cena em que a rapariga assume ter sido ela a assassina do chefe dos malvados, no manicômio, há quatro anos, para evidentemente proteger a mulher do médico, ou quando o velho da venda preta afirma que estará com um advogado para a próxima vez que encontrar o inspetor da polícia, como relata o inspetor ao comissário:

falei de uma carta recebida na polícia [...], perguntei-lhes se sabiam de algo a respeito do assunto, então ela disse-me que sim, que sabia, que ninguém mesmo o poderia saber melhor, uma vez que tinha sido a assassina, E disse qual foi a arma do crime, perguntou o comissário, Sim, uma tesoura, Cravada no coração, Não senhor comissário, na garganta, E que mais, [...] ela começou a descrever cruamente, quase com ferocidade, o que se passou com as mulheres violadas na camarata dos cegos, E ele, que fazia ele enquanto a mulher lhe descrevia tudo isso, Olhava-me simplesmente a direito, de frente, com o seu único olho, como se a ver-me por dentro [...] No primeiro momento pareceu-me que os tinha assustado, mas o velho recompôs-se imediatamente para dizer que ali, na sua casa, ou aonde quer que fossem, estaria também com eles um advogado que soubesse mais de leis que a polícia [...] Medo é possível que o tenham tido, em todo o caso não por si próprios, Por quem, então, senhor comissário, Pela verdadeira assassina, pela mulher do médico (Saramago, 2004:239-240).

Nota-se como as personagens agem de forma inesperada, pois não se pressupunha que o velho da venda preta, assim como a maioria da população, conhecia os seus direitos e não se deixava intimidar pela polícia, assim como não se pressupunha que a rapariga dos óculos escuros extremasse a sua proteção e amizade à mulher do médico, chegando a assumir o assassinato do cego malvado e as conseqüências deste, além de detalhar as humilhações que sofreram as mulheres no manicômio, a fim de sensibilizar, ou ainda, chocar o agente da polícia. Outra personagem que também defendeu a mulher do médico é a ex-esposa do primeiro cego, que a elogiou, contando ao agente de segunda classe que a mulher do médico protegeu e alimentou a si e ao grupo que com elas estavam, retratando-a como uma heroína; da mesma forma que o casal da rapariga e do velho, a ex-esposa do primeiro cego defendeu a mulher do médico, contudo não foi uma ação inesperada, visto que agiu conforme se espera de uma amizade, sem surpreender.

3.2.2. Valores socioculturais na obra

Há valores, presentes na composição da obra, que integram os valores socioculturais da sociedade capitalista do final do século XX, e que provocam efeitos nos discursos e nas ações das personagens, que muitas vezes os questiona, revelando ações e pensamentos contraditórios, por vezes hipócritas ou ingênuos, além de também trazerem conseqüências para o desenvolvimento das próprias personagens. Os valores levantados na obra *Ensaio sobre a lucidez* são: poder, autoridade, hierarquia, orgulho, hipocrisia e medo, entre outros.

Na obra de Saramago, a cidade capital do país apresenta, nas eleições, o fato incomum de se ter a maioria dos votos em branco; o governo, preocupado, considera o acontecimento uma catástrofe, um “golpe brutal contra a normalidade democrática” (Saramago, 2004:35), um desvio, uma pestilência, uma gangrena, uma “carga de profundidade lançada contra o sistema” (Saramago, 2004:39); para conter a ‘peste’ do voto branco, o governo age com autoritarismo, decreta estado de sítio e envia espões para descobrir focos de conspirações. As autoridades retêm quinhentas pessoas suspeitas, na opinião deles, de fazer parte do movimento do voto branco, e as entrevistam, direcionando a resposta dos interrogados, a fim de encontrar culpados. Os agentes insistem, ameaçam e abusam do poder a eles conferido, utilizando até, por

exemplo, o polígrafo, e, mesmo depois de utilizá-lo, ainda mantêm presos os que consideram suspeitos:

Já respondi, Dê-nos outra resposta, essa não serviu, Era a única que lhes podia dar porque é a verdadeira, Isso é o que julga, Só se me puser aqui a inventar, Faça-o, a nós não nos incomoda nada que invente as respostas que entender, com tempo e paciência, mais a aplicação adequada de certas técnicas, acabará por chegar à que pretendemos ouvir (Saramago, 2004:32).

Nas reuniões e nos discursos públicos, fica clara a ameaça dos políticos aos cidadãos que votaram em branco, e ainda o modo como eles lidam com o processo eleitoral, denunciando-se a imposição autoritária da parte do governo à população que, apesar de ter o direito de se manifestar no uso do voto em branco, deve usá-lo com cautela, para que não se prejudique, como explica o presidente: “Votar em branco é um direito irrenunciável, ninguém vo-lo negará, mas, tal como proibimos as crianças quem brinquem com o lume, também aos povos prevenimos de que vai contra a sua segurança mexer na dinamite” (Saramago, 2004:97). O que parece contraditório é a idéia de que o sistema é democrático, mas que não se pode agir e questioná-lo, caso contrário, o próprio governo, representante e defensor da democracia, agirá de forma autoritária, e limitará o povo:

se a resposta dos contestatários continuar a mesma que tem sido até agora, isto é, nenhuma, teremos forçosamente de recorrer a medidas drásticas, de carácter ditatorial, como seria, por exemplo, retirar por tempo indeterminado os direitos civis à população da cidade, [...] aprovar para aplicação em todo país, e a fim de evitar o alastramento da epidemia, uma lei eleitoral de excepção em que se equivalessem os votos em branco a votos nulos (Saramago, 2004:168-169).

Desse modo, percebe-se como os valores de autoridade e de poder, na sociedade urbana do século XX, é ilustrada de forma exacerbada e descontrolada, o que faz com que algumas personagens ajam de maneira a questionar a forma de governo do país, votando em branco, fazendo manifestações, passeatas, entre outras atitudes. O absurdo do abuso de poder é tamanho que faz com que o governo, quando lhe convém, decida agir e culpar a suposta conspiração dos ‘brancosos’, dos que votaram em branco, ameaçando e matando cidadãos comuns ou mesmo membros representantes da polícia, quando estes parecem ameaçar a manutenção do sistema sócio-político. Por exemplo, tem-se a cena em que o presidente da câmara conversa com o ministro do interior sobre a bomba que explodiu, e este último deixa subentendido que a culpa deveria recair sobre

os que votaram em branco: “Se tem alguma ideia acerca de quem pôs a bomba, Parece bastante claro, os seus amigos do voto em branco resolveram passar à acção directa, Não acredito, Quer acredite, quer não, a verdade é essa, É, ou vai ser, Entenda-o como quiser” (Saramago, 2004:126). Quando o ministro do interior conversa com o primeiro ministro, revela-se que foram eles que planejaram tudo – a ação do poder autoritário é abusiva, e eles não se importam com a população, mas apenas com a manutenção de seu poder: “Trata-se de um risco calculado, senhor primeiro-ministro, À vista do que sucedeu, um risco muito mal calculado, Reconheço que também poderá ser considerado assim, Tínhamos pensado num artefacto não demasiado potente, que pouco mais causasse que um susto” (Saramago, 2004:127-128).

Há outros momentos em que a revelação do abuso de autoridade acompanha os valores de hipocrisia, orgulho e reação das personagens, como na cena em que o ministro do interior obriga o comissário da polícia a incriminar a mulher do médico:

Porque nenhum polícia do mundo, e eu considero-me o último de todos eles, albatroz, encontraria o menor indício que lhe permitisse fundamentar uma acusação dessa natureza, Parece ter-se esquecido de que havíamos acordado em que plantaria as provas necessárias, [...] E que provas poderiam ser essas num caso como este, [...] Isso não era nem é da minha conta, isso deixei-o ao seu critério (Saramago, 2004:273).

A denúncia de que o governo manipula informações e fatos de forma a firmá-lo como representante justo da nação, ou da cidade, e que age em nome da população, para o bem do povo, para restaurar a democracia, está presente na obra de Saramago, que evidencia, na conversa entre o primeiro ministro e o ministro do interior, que o último ordenara a morte do comissário, e que esse ato não é novidade para o primeiro ministro. Nos meios de comunicação, a morte do comissário é tida como de autoria dos conspiradores, inimigos da pátria, e o ministro do interior ainda promete condecorar, postumamente, o comissário, por ter servido à sua pátria:

agora mesmo esta morte do comissário, Foi assassinado pelos nossos inimigos, Não me venha com árias de ópera, por favor, já ando nisto há demasiado tempo para acreditar em histórias de carochinha, [...] Senhor primeiro-ministro, não havia outra saída, aquele homem tinha-se tornado num elemento perigoso [...] O governo da nação, [...] soma-se ao luto e ao desgosto de quantos conheceram a extraordinária figura humana que acabámos de perder, e ao mesmo tempo assegura aos cidadãos [...] que não desanimará na luta que vem travando contra a maldade dos conspiradores (Saramago, 2004:320, 318-319).

A valorização da autoridade também é observada na relação entre os indivíduos que, por alguns indivíduos pertencerem a posições sociais e políticas diferenciadas, tratam outros com desprezo, indiferença ou ainda demonstrando orgulho: “Senhor presidente, Se me chama presidente será porque me reconhece como tal, portanto faça o que lhe mando, Se põe a questão nesses termos, Ponho-a nestes termos” (Saramago, 2004:183). Quando o comissário comenta sobre o seu plano de ação, por exemplo, os seus dois agentes começam a dar opiniões, e ele os reprime, ressaltando a sua posição de autoridade e superior: “O chefe decidiu cortar, Presumo que não estarão a pensar em ensinar o pai-nosso ao cura nem a salve-rainha à madre superiora” (Saramago, 2004:201); e quando vão tomar café da manhã, o agente de segunda classe age de forma a aceitar a hierarquia, como se aquilo fosse natural, normal: “depressa, depressa, quem é o valente que se apresenta como voluntário para preparar o pequeno-almoço, Eu, disse o segundo auxiliar, sabendo muito bem que não havia ali um terceiro auxiliar disponível” (Saramago, 2004:205). Ainda quando o comissário está interrogando o médico oftalmologista, explicita que a corporação policial é como uma divindade, isto é, pressupõe-se que tem poderes para agir conforme queiram, e podem, evidentemente, proteger, mas também punir indivíduos: “Não me diga que os polícias são deus, Somos apenas os seus modestos representantes na terra, senhor doutor” (Saramago, 2004:228).

Ensaio sobre a lucidez também é revestido de ironias, que contribuem para a denúncia da corrupção política e da problematização da relação entre ser humano e estrutura social. No início da obra, por exemplo, o narrador ironiza o processo eleitoral, a espera dos membros da mesa de votação pelos eleitores, bem como a ação dos espões na cidade, o uso do detector de mentiras, entre outras cenas:

Ao vogal [...] não lhe custou muito a compreender que ainda teria de comer muito pão e muito sal antes de chegar à altura de um secretário como o que temos aqui, capaz, com a maior sem-cerimónia do mundo, de sacar um voto de um telefone portátil como um prestidigitador tiraria de uma cartola um coelho. [...] Não tardou mais que um instante, [...] novamente feliz, anunciando a boa notícia, Chove muito menos, quase nada, [...] Pouco faltou para que os membros da mesa e os delegados dos partidos se juntassem num abraço, mas a alegria foi de curta duração. [...] O comissário voltou ao caderno de apontamentos e escreveu o seu próprio nome para não parecer que não havia aproveitado nada de tão extenso interrogatório (Saramago, 2004:16, 18, 232).

Nesses trechos, Saramago ironiza a ação das pessoas vinculadas ao governo de forma a criticar a hierarquia e o poder autoritário, além de demonstrar o absurdo a que se pode chegar o pensamento e a ação dos indivíduos quando agem de modo inconsciente, preocupando-se apenas com os seus papéis na sociedade, ou com os seus sentimentos de egoísmo e auto-orgulho, refletindo assim sobre a condição do ser humano em sociedade.

3.3. A presença da alegoria no *Ensaio sobre a cegueira* e no *Ensaio sobre a lucidez* e a função da literatura

Se os elementos alegóricos, na arte, têm a função de “dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece [...] [e] significa, literalmente, ‘dizer o outro’” (Kothe, 1986:7), pode-se pensar na alegoria presente em *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, que traduz reflexões concernentes à relação entre ser humano e sociedade. Por isso, apresenta-se uma leitura das alegorias do *corpus* escolhido, ressaltando a importância da contextualização destas, visando contribuir para a compreensão das obras e de suas funções enquanto texto literário.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se depreender que a obra, em sua unidade, alegoriza a sociedade capitalista do final do século XX, pois sua trama traz elementos correspondentes à estrutura dessa sociedade, como a organização urbana – prédios, casas, supermercados, bancos, hospitais, farmácias, aeroporto, leis de trânsito –, e ainda estrutura política com hierarquias governamentais, existência de estrutura militar, saneamento básico, entre outros. Estes exemplos evidenciam elementos “convencionais”, segundo Kothe (1986), da alegoria – o já sabido. Entretanto, a constituição da sociedade de cegos, primeiramente no manicômio, e depois, por toda a cidade, representa a inovação, a obscuridade da alegoria no romance: as pessoas organizam-se de modo diferenciado, em pequenos grupos, como em tribos, sem muitas vezes conseguir se desvincularem de alguns valores pertencentes à formação da sociedade anterior à cegueira, mas certamente criando novos valores para a sociedade de cegos.

Ao conceber a cegueira branca que a todos contagia, exceto a personagem protagonista, tem-se, no aspecto ‘obscuro’ da alegoria da sociedade, a queda dos valores sociais da estrutura capitalista, uma vez que não há mais controle, por parte do governo,

da população, e nem as condições de vivência pressupostas no sistema social anterior à cegueira: não há fornecimento de energia elétrica, de água tratada, e o sentimento de posse pelos bens materiais, ou mesmo na estrutura familiar deixam de existir. Com a queda desses valores, sentimentos humanos como hipocrisia, egoísmo, indiferença, comodismo e maldade se sobressaem de maneira diferenciada, isto é, sem serem dissimulados pelos indivíduos, uma vez que ninguém vê o próximo e, assim, também não é visto, não é julgado, como o poderia ser na sociedade anterior à cegueira.

O que esta alegoria revela é o conflito que o ser humano possui na tentativa de convivência com outros indivíduos que, apesar de terem diferentes pontos de vista, crenças e comportamentos, são direcionados por valores socioculturais elaborados e mantidos de acordo com o sistema social vigente, valores estes que podem fazer aflorar sentimentos e atitudes humanas como hipocrisia, egoísmo e maldade. Portanto, o que a epidemia da cegueira representa, como elemento alegórico na obra, é a possibilidade de se enxergar, de fato, a existência de sentimentos diversificados, nos seres humanos, que são independentes do contexto no qual estes se encontrem; sentimentos como egoísmo, raiva, medo, comodismo, solidariedade, amor, entre outros.

A presença da ‘luz’, na narrativa de Saramago, também tem efeito alegórico: ela refere-se à luz elétrica, do fogo, do sol, ou seja, à idéia convencional de luz, relativa à realidade; contudo, também se reveste de obscuridades, quando esta representa mudança, esperança, divindade, e consciência, lucidez. Tem-se, por exemplo, a cena em que, no manicômio, a cega que incendia as camas que isolavam a camarata dos ‘cegos malvados’ encontra o seu isqueiro, antes trazido para uma possível ocasião de fumar e, no momento, visto como possibilidade de liberdade ou de vingança mas que, sobretudo, traz mudança:

esta mulher, tendo-se lembrado de que trouxera um isqueiro na malinha de mão, se em tanto desconcerto o não perdera, foi ansiosamente por ele e ciosamente o está a esconder, como se fosse condição da sua própria sobrevivência [...]. Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir uma chama comprida, já que aí a tem, um pequeno punhal de lume (Saramago, 1995:205-206).

Também na cena em que a personagem ‘mulher do médico’ está descendo à cave do supermercado, há na possibilidade de encontrar ou possuir luz a esperança de encontrar alimentos e, além disso, a luz também representa a presença da divindade, o

oposto à escuridão, às trevas, ao medo, como se ela pudesse trazer segurança: “Estou a perder o juízo, pensou, [...] a descer como ia por um buraco tenebroso, sem luz nem esperança de a ver, [...] Vou gritar, [...] as trevas são como uma pasta grossa que se lhe colou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu” (Saramago, 1995:221).

Quando ela encontra uma caixa de fósforos e acende um palito, emociona-se e alegra-se, pois tem a esperança de alcançar o seu objetivo naquele local: “meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para a ver, louvada seja a luz” (Saramago, 1995:223). Vale observar que, ironicamente, a personagem encontra a cave em um corredor escuro, ausente de luz:

Finalmente, num corredor obscuro, onde a luz do dia mal penetrava, viu o que lhe pareceu ser um monta-cargas [...]. Empurrou a porta corrediça e recebeu quase simultaneamente duas poderosas impressões, a primeira, a da escuridão profunda por onde teria de descer para chegar à cave, e logo, o cheiro inconfundível das coisas que são para comer (Saramago, 1995:220).

Isso pode significar um questionamento, em uma inovação na leitura alegórica, produzido pela composição da obra, dos valores convencionais que revestem a idéia de luz; ou ainda, já revelação da dualidade do mundo, no qual há, inevitavelmente, luz e escuridão, bem e mal, entre outros pares duais.

A cegueira que acomete a cidade é contagiosa e branca, chamada de ‘leitosa’, descrita não “como uma luz que se apaga”, mas “como uma luz que se acende” (Saramago, 1995:22). A mulher do médico, na moradia da rapariga dos óculos escuros, acende velas para poder ver, e o faz “em seu próprio benefício”, uma vez que “os outros não precisavam, já tinham uma luz dentro das cabeças, tão forte que os cegara” (Saramago, 1995:240). Pensa-se que estes exemplos ilustram a idéia de que a cegueira trouxe a luz para os que não eram, de certa forma, ‘iluminados’ por suas consciências; isto é, visto que apenas a mulher do médico age e sente de maneira consciente e responsável, que não fica indiferente aos fatos, ela é a única que não necessita de luz, no sentido alegórico de consciência pessoal, de lucidez.

Ressalta-se, ainda, a idéia de que a cegueira seja branca: “para esta cegueira tudo é branco” (Saramago, 1995:255); a cor branca é, convencionalmente, lida como sinal de paz, de divindade, de pureza. Em *Ensaio sobre a cegueira*, alegoria do branco, presente na cegueira branca, apresenta como obscuridade e inovação uma leitura diferenciada: o branco significa a cegueira não apenas fisiológica, mas também espiritual, a cegueira da

‘alma’, provocada pela falta de atitude das pessoas, pela indiferença, pelo egoísmo exacerbado, pela falta de consciência; ou seja, a cor branca da cegueira, ao invés de representar pureza, bondade, revela aspectos considerados negativos do ser humano. A cegueira branca responde a uma tentativa, a uma esperança, um modo de se fazer ver, de se alertar os indivíduos quanto suas próprias cegueiras ante à hipocrisia e à maldade humanas. Para Calbucci (1999), as pessoas cegaram de tanto ver e não agir, e a mulher do médico fora a única a não cegar simplesmente por assumir posicionamentos, por estar sempre agindo em prol de seus próximos, por ver e não aceitar os fatos que considera injustos e, assim, agir. Quando as personagens mulher do médico, médico oftalmologista e rapariga dos óculos escuros vão visitar, após deixarem o manicômio, o consultório do doutor, apenas para constatar como está o local, conversam sobre a cegueira, a cidade e a condição especial da mulher do médico, que não cegara:

O tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno, seria esta a minha primeira declaração, disse a mulher do médico. E a segunda, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Abramos os olhos, Não podemos, estamos cegos, disse o médico, É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver, Mas eu quero ver, disse a rapariga dos óculos escuros, Não será por isso que verás, a única diferença era que deixarias de ser a pior cega (Saramago, 1995:283-284).

Tem-se, nesta cena, o discurso da personagem protagonista, que demonstra estar ciente de que não basta apenas enxergar, mas que se deve, de fato, ‘ver’ em que a sociedade e a humanidade estavam se transformando; além disso, também revela que apenas a vontade de ver, de identificar os problemas da estrutura social na ação (ou falta desta) humana, não resolve, não é suficiente para a mudança: é necessário agir, assumir a responsabilidade de indivíduo social e de ser humano.

Os elementos alegóricos em *Ensaio sobre a lucidez* já revelam outras reflexões concernentes à humanidade e à estrutura social. A cor branca, segundo Becker (1997:329)² “é a cor da luz, pureza e perfeição [...], intimamente ligada ao absoluto, ao início e ao fim, como também à união”. Em *Ensaio sobre a lucidez*, tal cor está presente, primeiramente, no voto em branco, modo de manifestação do descontentamento da população com o sistema político vigente. O branco representa,

² “White is the color of light, purity and perfection [...]; it is closely related to the absolute, the beginning and the end, as well as their union”.

assim, o conhecimento e o uso do direito da população em recusar-se a escolher um representante político dentre as possibilidades oferecidas, traduzindo também um questionamento ao que se fora convencionado, ao sistema eleitoral e ao poder da autoridade no sistema sócio-político da estrutura capitalista do final do século XX.

O branco também aparece na manifestação pública da população, que forma uma passeata em que todos no local assumem terem votado em branco, assumem seus posicionamentos, suas ações: “Uma manhã as ruas da capital apareceram invadidas por gente que levava ao peito autocolantes com, vermelho sobre negro, as palavras, Eu votei em branco, das janelas pendiam cartazes que declaravam, negro sobre vermelho, as palavras, Nós votámos em branco” (Saramago, 2004:74). A cor branca, diferente do modo como se apresenta na cegueira branca que acometera esta mesma cidade há quatro anos, agora reflete a ação, a postura ativa da população, a possibilidade de ver e agir sobre o que considera injusto ou problemático; e as cores vermelho e preto também não são gratuitas, fazem alusão à cor dos partidos políticos considerados ‘de esquerda’, os partidos contrários ao partido chamado ‘de direita’, o qual é pressuposto que está no poder político da cidade.

Três dias após o atentado da bomba que explode em uma estação de metrô da cidade, no momento em que ocorre o enterro das vítimas, a população sai às ruas, todos vestidos de branco, com bandeiras e flores brancas, e em silêncio: “manhã cedo, começaram as pessoas a sair para a rua. Iam caladas, graves, muitas levavam bandeiras brancas, todas um fumo no braço esquerdo [...]. Às onze horas a praça já estava cheia, mas ali não se ouvia mais que o imenso respirar de multidão” (Saramago, 2004:132). O branco, nesse momento, alegoriza a dor, o sofrimento, a tristeza, o luto e, por ser acompanhado pelo silêncio, também demonstra uma possível consciência de que a ação combativa pela força da massa não resolveria o problema; o silêncio e o branco acabam por representar um protesto não convencional, um questionamento às mortes desnecessárias daquelas vítimas da explosão.

Vale acrescentar que, durante a narrativa, o narrador afirma que o termo ‘branco’, a palavra pronunciada ‘branca’, começa a ser divulgada em termos pejorativos, como se fosse uma ofensa, ou ainda, como se algumas pessoas a temessem, como se fosse sinônimo de vulgaridade:

Com o passar dos dias, de um modo ao princípio quase imperceptível, começou a notar-se que a palavra branco, como algo que se tivesse tornado obsceno ou mal soante, estava a deixar de ser utilizada, que as pessoas se serviam de rodeios ou de perífrases para substituí-la. De uma folha de papel branco, por exemplo, dizia-se que era desprovida de cor, uma toalha que toda a vida tinha sido branca passou a se cor de leite (Saramago, 2004:51).

Com ironia, Saramago mostra o efeito das atitudes da população, dos representantes governamentais e da mídia na postura dos indivíduos, inclusive na linguagem, denunciando a intrínseca relação entre seres humanos e estrutura sociocultural, o modo como a segunda influencia no desenvolvimento do primeiro, bem como o primeiro responde e mantém as imposições da segunda. Com a ação dos espões do governo na cidade, o vocábulo 'branco' provoca ainda mais medo nos interrogatórios, como se pode ver quando os agentes utilizam o polígrafo para interrogar as pessoas que, por algum motivo, consideravam suspeitas: na cena em que uma mulher, que estava sendo interrogada, solicitou que o agente que a interrogava fosse ligado ao aparelho, de forma a provar a ineficiência do polígrafo e a reação amedrontada dos indivíduos que eram pressionados com o uso de tal, o agente acaba, mesmo que não quisesse demonstrar, apresentando o seu temor, a sua ansiedade, e assim ilustrando, por meio da ironia na cena descrita, a invalidez do uso do detector de mentiras:

propôs a mulher, deixe-se ligar à máquina e eu faço as perguntas, Está doida, sou um agente de autoridade, o suspeito é você, não eu, Sempre é certo que tem medo, Já lhe disse que não, Então ligue-se à máquina e mostre-me o que é um homem e a sua verdade. [...] Muito bem, [...] consinto em submeter-me à experiência. [...] O técnico ligou os cabos, [...] A mulher inspirou fundo, [...] e soltou bruscamente a palavra, Branco. Não chegava a ser uma pergunta, não passava de uma exclamação, mas as agulhas moveram-se, riscaram o papel. [...] Diga-me, por favor, votou em branco, Não, não votei em branco, nunca votei nem votarei em branco [...] Então, que diz a máquina, A máquina diz que o senhor mentiu, respondeu confuso o técnico, É impossível, gritou o agente (Saramago, 2004:56-57).

Assim, observa-se que a alegoria do branco em *Ensaio sobre a lucidez* significa a denúncia do conflito entre Humanidade e Sociedade, sobretudo no uso abusivo da autoridade, na ganância humana pelo poder, e na ação popular, limitada pelo medo e pela reação do governo; este último, representante da população, acaba por agir de forma a defender apenas seus próprios interesses, sem se preocupar com aqueles que o elegeram e nele confiaram para a tarefa de ministrar e organizar a cidade. Momentos após a explosão no metrô, por exemplo, quando o presidente da câmara municipal

recrimina o exagero do discurso da mídia, este reflete sobre o seu papel social e sobre a sua condição de ser humano, a sua preocupação com a explosão, com as vítimas, com o caos do local, e com o que estava sentindo, com sua indignação em relação ao acontecido:

Ouviu-se um murmúrio geral de desaprovação, lá atrás uma palavra desdenhosa, Quem julga ele que é, mas o presidente da câmara não fez nenhum esforço para averiguar donde viera o desacato, ele próprio não fizera mais que perguntar-se durante as últimas horas, Quem julgo eu que sou (Saramago, 2004:123-124).

A luz, na obra de Saramago, mais uma vez pode ser lida por um viés alegórico: neste caso, ela também representa sobriedade, lucidez, iluminação. Para melhor ilustrar essa idéia, pode-se constatar que, em vários momentos onde há referência à luminosidade, tem-se uma possível recuperação da consciência, na percepção do absurdo da autoridade política, do exagero da ação policial, como quando os representantes governamentais estão deixando a cidade, na madrugada e, súbito, as luzes das casas e apartamentos começam a se acender, mas nenhuma pessoa aparece nas janelas: “À medida que os automóveis iam avançando pelas ruas, acendiam-se nas fachadas, umas após outras, de cima a baixo, as lâmpadas, os candeeiros, os focos, as lanternas de mão, os candelabros quando os havia, talvez mesmo alguma velha candeia de latão” (Saramago, 2004:83). Interessante notar que, mesmo após a passagem dos carros que conduziam os governantes pela madrugada, as luzes das casas ainda permaneciam acesas:

Já estamos a sair da cidade, senhor presidente, [...] Peço-lhe uqe olhe para trás, senhor presidente, por favor, Para quê, As luzes, Que têm as luzes, Continuam acesas, ninguém as apagou, E que conclusões quer que eu tire destas luminárias, Não sei bem, senhor presidente, o natural seria que as fossem apagando à medida que fôssemos avançando, mas não, aí estão elas (Saramago, 2004:87).

A ação de acender e manter as luzes acesas, na cidade, pode ser lida, alegoricamente, como a consciência da população de seu descontentamento com o sistema político, bem como a ciência de que o governo estava deixando a cidade: era uma forma de demonstrar que sabiam do plano de evacuação deste, sabiam da data e do horário, e não o impediria, como se aceitasse que não teria mais autoridade na cidade. A quebra com a expectativa do senso comum, do que seria convencional, que se

apagassem as luzes com a passagem dos carros, demonstra também o caráter alegórico da cena, que comprova a possibilidade de consciência e de lucidez por parte da população, que já vinha surpreendendo os políticos desde o fato de ter, em sua maioria, votado em branco. No dia seguinte, as pessoas saem às ruas, e muitas comemoram o momento atual, da inexistência de poder autoritário na cidade.

A reflexão de que a ação humana – e a negação à indiferença, a postura de se assumir posicionamento ante a realidade e agir conforme este – está vinculada à lucidez, à iluminação, firma-se desde o uso da alegoria da cor branca, na obra de Saramago, até a idéia de visão, de consciência individual do que se observa, na sociedade, e que descontenta a população, ou representa injustiça. Tem-se, por exemplo, o comentário do narrador sobre a conversa entre o ministro do interior e o presidente da câmara municipal, em que este último defende a câmara como representante da cidade e que, por isso, não poderia assumir nenhuma ação de repressão contra a cidade:

Quanto ao presidente da câmara municipal, usando as palavras do ministro do interior, alegra-nos verificar que viu a luz, não a que o dito ministro quer que os votantes da capital vejam, mas a que os ditos votantes em branco esperam que alguém comece a ver. [...] Que um político do partido da direita, homem entre os quarenta e os cinquenta anos, depois de ter levado a vida sob o guarda-sol de uma tradição refrescada pelo ar condicionado da bolsa de valores e embalada pelo zéfiro vaporoso dos mercados, tenha tido a revelação, ou a simples evidência, do significado profundo da mansa insurgência da cidade que está encarregado de administrar, é algo digno de registro e merecedor de todos os agradecimentos (Saramago, 2004:110-111).

Dessa maneira, percebe-se como, de fato, há mais esperança de mudança social, provocada pela própria sociedade, através da ação da população, consciente de sua responsabilidade, na obra *Ensaio sobre a lucidez*, que na obra *Ensaio sobre a cegueira*, em que a personagem protagonista afirma que as pessoas estavam cegas, mesmo anteriormente à epidemia branca, e que continuavam cegas, isto é, que não haveria esperança de mudança, de conscientização, como diz ao seu marido, no final da obra: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêm, Cegos que, vendo, não vêm” (Saramago, 1995:310).

Entretanto, na obra que Saramago escreve nove anos após a publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, o autor traz um posicionamento bastante pessimista, uma vez que, em *Ensaio sobre a lucidez*, apesar de haver esperança, atitudes humanas, reflexões sobre o conflito humano provocado pelo sistema sócio-político e pelos próprios

sentimentos humanos, ao final da obra, o personagem protagonista ‘comissário da polícia’ é assassinado por um agente do governo, e este mesmo mata a personagem ‘mulher do médico’ e seu cão, representando o domínio pela autoridade e o prevalecer dos interesses do governo e da manutenção do poder sem punições, sem possibilidades de mudança. Mesmo que as personagens, na obra, manifestem-se com o voto em branco, com passeatas, com o repúdio à imprensa manipulada, a mídia responde aos comandos do governo, e se pressupõe que este tenha conseguido resolver a questão da atitude populacional, ao afirmar que a culpa era da única mulher que não cegara, durante a epidemia da cegueira branca.

E *Ensaio sobre a lucidez*, ao final, ao mostrar a morte da mulher do médico e seu cão, traz a cena de dois indivíduos comentando os tiros que ouviram, sendo que um deles é declarado, pelo narrador, como cego: “Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir cães a uivar” (Saramago, 2004:325). Essa cena final da obra apenas reafirma o pessimismo que reveste o texto de Saramago, apontando que, além de ser a corrupção e o poder autoritário a triunfarem no conflito entre humanidade e sociedade, o egoísmo, a indiferença e a hipocrisia mantêm-se na atitude ou no comodismo humano: nos dois *Ensaio*s de Saramago, os seres humanos continuam a padecer da cegueira branca, a cegueira da ‘alma’, a falta de consciência, ou ainda, a cegueira pela visão de mundo indiferente, passiva e egoísta.

De fato, as duas obras de Saramago dialogam entre si, no que se refere à tematização e à reflexão quanto à condição humana no sistema capitalista do final do século XX, denunciando sentimentos e posturas individualistas, que acabam por formar e manter as contradições sociais. A leitura crítica dos *Ensaio*s contribui para fazer refletir sobre a realidade do leitor, a realidade do ser humano e suas atitudes, seus posicionamentos e seus sentimentos, considerados positivos ou negativos; e mesmo esta leitura pode trazer uma resposta às angústias humanas, uma compreensão sobre o funcionamento do sistema sociocultural e político e o modo como os indivíduos acentuam ou contribuem para a manutenção ou o desenvolvimento da sociedade.

Vale ainda notar que estes dois romances selecionados para a pesquisa são os únicos com o título de “Ensaio sobre”; pensa-se que os títulos das obras não são gratuitos, mas escolhas do autor para fazer refletir sobre o que apresenta: um ensaio, um

documento, um estudo literário, um tratado, ou ainda, uma experiência teórica, uma experimentação, um exame, um treino, sobre a humanidade em sociedade ou sobre as contradições humanas inerentes do próprio indivíduo e/ou apreendidas e mantidas pelas pessoas no convívio social, dependentes do contexto sociocultural vigente.

A criação e a leitura de literatura são essenciais para o ser humano; trata-se de uma necessidade para o desenvolvimento e a sobrevivência deste em sociedade. A partir da leitura analítico-interpretativa das obras de José Saramago pelo viés da crítica sociológica, pode-se perceber como de fato o objeto artístico representa o modo como as relações humanas se desenvolvem socialmente, e como estas são afetadas pela estrutura sociocultural, sobretudo pelos valores que nela se constroem e são mantidos pelos próprios indivíduos sociais.

Vale salientar que a escolha pela abordagem crítica sociológica foi fundamental para a percepção dos valores que fundamentam as obras literárias, valores estes que também dão base para a construção e manutenção de comportamentos e condutas humanas, ilustradas no decorrer das narrativas, que refletem a condição humana em sociedade.

Sobretudo, verificou-se que a crítica sociológica não se limita à obra ou ao contexto de produção apenas, mas enxerga o que é humano, na arte, investiga a humanidade e a sua necessária representação na criação literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho centralizou-se na reflexão sobre a relação entre literatura e sociedade, verificando-se a presença de valores socioculturais – valores que fundamentam a condição humana na sociedade – na composição do *corpus* escolhido, bem como salientar os efeitos desta na construção de leituras interpretativas. Para isso, a vertente de crítica literária escolhida foi a crítica sociológica, com base em Georg Lukács, Lucien Goldmann e Antonio Candido, privilegiando-se o último teórico, uma vez que ele, por desenvolver seus escritos anos após os outros dois autores, apresenta uma visão crítica mais adequada para os fins do estudo pretendido.

Desse modo, buscou-se, em primeiro lugar, fundamentar as bases teóricas da crítica sociológica, apresentando seus pressupostos pelo viés de Candido, Goldmann e Lukács, observando-se, por vezes, o caráter limitado e dogmático da posição crítica dos estudiosos, caráter este justificado pelo contexto sócio-histórico no qual eles produziram os seus escritos. Em segundo lugar, tratou-se de conteúdos relativos à forma romanesca, sendo ressaltado a posição de Lukács quanto ao romance. Além disso, há um breve estudo da figura de linguagem ‘alegoria’, este necessário para se pensar a análise dos elementos alegóricos no *corpus* escolhido.

O capítulo de análise das obras de Saramago traz, inicialmente, um breve levantamento estrutural da composição dos romances, seguido das leituras analítico-interpretativas nas quais objetivou-se demonstrar a forma como tais textos literários podem ser lidos pela perspectiva da abordagem crítica escolhida, ressaltando-se também o estudo do uso da alegoria nas obras como elemento-chave para a construção das interpretações textuais.

A partir da leitura analítico-interpretativa das obras, sob os pressupostos da crítica sociológica, pode-se averiguar que o *corpus* escolhido cumpre as funções da literatura defendidas por Candido (1972) quando trazem situações e sentimentos de contradição na ação e no pensamento das personagens, nos discursos do narrador, bem como quando explicita reflexões sobre a natureza humana, sobre as conseqüências dos atos ou da passividade e do comodismo dos indivíduos na inter-relação social.

Vale salientar, além disso, que Saramago aponta nos romances a força e a importância do poder institucionalizado, criado e mantido por indivíduos sociais,

principalmente no que concerne à sociedade do final do século XX e do início do século XXI. Este elemento, a luta pelo poder, o valor da autoridade no convívio humano social, é fortemente marcado nos enredos das literaturas analisadas.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o poder do governo desintegra-se com a epidemia da cegueira branca; referências a diferentes formas de poder, como o regresso da estrutura social primitiva, observada no manicômio e na cidade, de um modo geral, exemplifica o conflito entre indivíduo X estrutura social, e revelam uma certa ‘cegueira’ do indivíduo social, acomodado em um posicionamento passivo e indiferente, amiúde, como retratado na obra, hipócrita e egoísta. Todavia, não são apenas tais aspectos humanos ilustrados: a solidariedade, o respeito, o amor e a superação também baseiam as ações das personagens.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, o poder e o conflito indivíduo X sociedade são demonstrados no questionamento da população em geral, na narrativa, e nas atitudes das personagens: estas, de maneira diferenciada da primeira obra referida, ilustram a certa ‘cegueira’ do indivíduo social, quando elas buscam ambiciosamente o poder, de forma hipócrita; contudo, há personagens que, no decorrer da trama, rompem com a indiferença e com o comodismo, provando uma ‘lucidez’ em suas atitudes, como se compreendessem, mesmo parcialmente, a cegueira social daqueles que se posicionam indiferentes ou de forma egoísta em sociedade.

Assim, ao salientar o interesse pelo poder, bem como o comodismo e a indiferença sociais, a leitura das obras de Saramago permite refletir sobre a condição humana em sociedade, verificar as contradições que constituem o ser humano, no egoísmo e na solidariedade, na hipocrisia e na sinceridade, na cegueira e na lucidez.

Pode-se observar um certo pessimismo nas narrativas, analisadas pela abordagem crítica definida, justificado pelo posicionamento ideológico do escritor, que se declara comunista e ateu. Entretanto, sobretudo nos enredos, o pessimismo é evidente: *Ensaio sobre a cegueira* sugere, ao final da obra, no discurso da protagonista, a cegueira humana como algo existente antes da epidemia branca, como uma cegueira espiritual, e que, ao final, não fora curada: “penso que não cegámos, penso que estamos cegos” (Saramago, 1995:310). E *Ensaio sobre a lucidez* traz as mortes das personagens protagonista e “mulher do médico” e seu cão, além do uso, pelo governo, dos meios de comunicação para enganar a população: os indivíduos que possivelmente ameaçam a

queda do poder vigente são eliminados, e a população, ludibriada. A ironia funde-se com o pessimismo na cena final da obra, quando um “cego” comenta com outro – cego ou não, não há especificações – os tiros e os uivos que ouvira, e declara, diante dos uivos que se calam, “ainda bem, detesto ouvir cães a uivar” (Saramago, 2004:325). A cena ilustra indiferença, comodidade e egoísmo, a individualização de cada ser humano na sociedade capitalista do final do século XX e início do século XXI.

No estudo da evolução histórico-temporal da narrativa, sobretudo do romance, relacionado ao desenvolvimento do narrador e da concepção de arte através dos tempos, como nas teorizações de Benjamin (1994), observa-se que a idéia de valorização de um objeto artístico é bastante relativa, dependente do momento no qual este é lido e reconhecido. Como explica Perrone-Moisés (1998:21), deve-se, para se julgar uma obra, verificar quais os “valores que devem presidir à crítica”: dependendo do conceito de literatura, há um conceito de história literária e, assim, há um modo de valorização do texto literário – não há critérios fixos para a crítica.

A reflexão crítica de Benjamin acerca do romance, por ser histórica, remete a uma crítica em que se pode observar o processo temporal na qual a narrativa se desenvolve, percebendo-se de que maneira o filósofo alemão considera a perda da aura do texto narrativo, devido às mudanças socioculturais. Todavia, sabe-se que as reflexões do autor demonstram uma preocupação com a perda da tradição, da autenticidade da obra no tempo – e esses valores também são discutidos por outros autores, como Eliot (1989), que explica que o termo “tradição” é normalmente utilizado de modo pejorativo, pois as pessoas em geral, para ele, têm a tendência de criticar, de tecer comentários sobre o objeto artístico com o qual teve contato e, de fato, acabam por buscar o elemento peculiar, singular, diferente, o aspecto que faz com que a obra se destaque e se diferencie de todas as outras. Eliot (1989:38-39) contrapõe-se a esta idéia, explicando que, muitas vezes, o caráter individual da obra está justamente no fato de ela recuperar aspectos dos seus antecessores, de maneira a imortalizá-los: o artista com talento é aquele que sabe usar da tradição em seus textos: “a tradição [...] envolve um sentido histórico [...]; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas na caducidade do passado, mas de sua presença”. Isso significa que ele entende a história em um processo de simultaneidade.

Além disso, diz que uma obra nunca é lida, de forma significativa, isoladamente, mas é sempre analisada e comparada às outras obras; dessa forma, existe uma ordem de valores, completa e ideal, até que uma nova obra de arte surja e reorganize essa ordem, fazendo parte dela. Eliot (1989) conclui, por conseguinte, que o passado (tradição) é modificado pela perspectiva do presente; e o presente também se transforma pela influência do passado. Observa-se que o crítico, assim como os teóricos da crítica sociológica, considera o contexto sociocultural e histórico na valorização da arte.

Ele ainda desenvolve reflexões acerca da relação entre o poeta e o passado, ao afirmar que a arte não se aperfeiçoa, ela não evolui: o que muda é a mentalidade do indivíduo (poeta, leitor, crítico), que é histórica. Assim, ele declara que “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (Eliot, 1989:41). O poeta deve, então, “desenvolver ou buscar a consciência do passado [...] [e] continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira” (Eliot, 1989:42). O talento do artista é saber articular a consciência do passado no presente, despersonalizando aspectos de sua obra, ‘universalizando-a’, a fim de aumentar as possibilidades de criação, segundo o teórico. Além disso, o poeta com talento utiliza-se de emoções e de sentimentos para criar efeitos próprios do processo artístico; ele sabe combinar, unir vários tipos de imagens, estruturas, para fazer suscitar emoções.

Isso significa, portanto, que há outras maneiras de se conceber o texto literário e seu vínculo com o aspecto temporal, e a valorização deste vai depender da maneira como o crítico percebe o objeto artístico em sua evolução, bem como em seu contexto de produção.

Outro ponto de vista sobre tradição, história e valor da obra é exposto por Borges (2000), que afirma não haver, de fato, uma divisão ou distância real e temporal entre os textos: tudo é atual, tudo interessa, e todos os textos podem ter sua beleza, indiferente de seu vínculo histórico. Ou seja: tecendo considerações sobre a beleza e o prazer que o poema traduz, conclui que a beleza não está no poeta, e sim, no próprio poema, ressaltando que a poesia não pode ser definida e que, na verdade, não há necessidade de defini-la. Apesar de referir-se ao texto poético, Borges (2000) na verdade é inovador e bastante diferenciado por negar o tempo, explica Perrone-Moisés

(1998:33): afirma que não há uma evolução temporal, porque o tempo não existe para o desenvolvimento da literatura, uma vez que o novo cria o passado; o presente, a obra posterior permite a existência da obra anterior: “entretanto, chamar esses predecessores de precursores, como faz Borges, é privilegiar declaradamente o que vem depois, é subverter toda a questão das fontes, das influências, e a própria noção de tradição”.

Pode-se pensar que as obras de Saramago são representativas do modelo do romance realista/naturalista do século XIX, ou ainda do romance neo-realista, ou de caráter moralizante. Vale ressaltar que a literatura de Saramago analisada traz algumas características de tais modelos romanescos, uma vez que não há como negar que estas são contemporâneas a tais modelos. Além disso, porém, suas obras são inovadoras na forma e no conteúdo, por trazer discursos do narrador e das personagens sem as marcas de pontuação tradicionais do discurso direto e do discurso indireto – dois pontos, parágrafo, travessão ou aspas, por exemplo – e, juntamente com o uso de recursos estilísticos, como metáfora, metonímia, alegoria, ironia, retratar as contradições da experiência humana no contexto sociocultural de modo a revelar a dualidade dos indivíduos e os efeitos dos valores sociais no comportamento das pessoas. Os próprios títulos dos seus textos apontam, com ironia e pessimismo, estas contradições, em ‘cegueira’ e ‘lucidez’.

Há momentos, por exemplo, em que se rompem a tradição e o senso comum: em *Ensaio sobre a cegueira*, cenas como as imagens da igreja com olhos vendados, ou, em *Ensaio sobre a lucidez*, cenas das manifestações populares serem silenciosas. Há profundidade nas reflexões e atitudes das personagens e, apesar de se reconhecer o pessimismo em seus escritos, Saramago acaba por ilustrar as várias facetas do ser humano social, com um certo humor na personagem do narrador. Suas obras, desse modo, cumprem com as funções da literatura defendidas por Candido (1972): o *corpus* selecionado contribui para humanizar o leitor, fazê-lo refletir sobre a humanidade do ser humano, ou ainda, pode alienar o mesmo, divulgando valores ideológicos por vezes moralizantes e limitados.

Como Candido (2001) adverte, não há como desvincular autor e sua obra, nem a leitura da obra e o seu leitor: assim, sabe-se que os textos de Saramago veiculam posicionamentos ideológicos, na composição artística e nas escolhas temáticas. Não se nega a função ‘didática’ da literatura, a sua capacidade de transmitir e de discutir

conhecimentos; o importante, todavia, para a crítica sociológica como aqui é defendida, é poder identificar tais valores nas obras, relacioná-los com os temas e a estrutura formal dos textos, e perceber como a literatura pode capacitar o leitor à reflexão sobre a relação entre humanidade e sociedade, como pode fazer compreender o indivíduo social.

Dessa forma, reconhece-se aspectos idealizantes no *corpus* analisado, como a caracterização da personagem “mulher do médico”, em *Ensaio sobre a cegueira*, dotada de amor incondicional ao próximo, ou ainda na personagem “comissário da polícia”, em *Ensaio sobre a lucidez*, que abandona seu cargo, sua história profissional, sua crença no sistema sócio-político, para agir conforme o que acredita; todavia, essas idealizações constituem a reflexão deixada por Saramago; elas espelham as contradições e os sofrimentos humanos, e corrobora com o posicionamento pessimista do autor quanto à condição humana em sociedade.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- BECKER, Udo. *The continuum encyclopedia of symbols*. Trad. Lance W. Garmer. New York: The Continuum Publishing Company, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (obras escolhidas, vol. III).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (obras escolhidas, vol. I).
- BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Real. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: Revista *Ciência e Cultura*. São Paulo: 24 (9), 1972, p. 802-809.
- _____. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000.
- _____. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, A. *et alli*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 53-80.
- ELIOT, Thomas S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

- GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- _____. *Dialética e cultura*. Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Paz e Terra, 1967.
- _____. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Paz e Terra, 1976.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual: 1986 (coordenação Beth Brait).
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2000.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder, Giseh Vianna Konder *et alli*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965 (coordenação Leandro Konder, Coleção Biblioteca do Leitor Moderno, vol. 58).
- _____. “O romance como epopéia burguesa”. In: *Revista Ensaio Ad Hominen*, n.1, tomo II. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominen, 1999, p. 87-117.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / Contexto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In: EIKEINBAUM *et alli*. *Teoria da literatura – os formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- AGUIAR & SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Trad. Jorge Schuwartz, Maria Carolina de Araújo, et ali. Obras completas, vol.3. São Paulo: Globo, 1999.
- CANONICE, Bruhmer Cesar Forone. *Normas e padrões para elaboração de trabalhos acadêmicos*. Maringá: UEM/CSA/DAD/PPA, 2003.
- CKLOVSKY, V. “A arte como procedimento”. In: EIKEINBAUM et ali. *Teoria da literatura – os formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.
- COSTA, Horácio. “Alegorias da desconstrução urbana: The memoirs of a survivor, de Doris Lessing, e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago”. In: BERRINI, Beatriz. (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999, p. 127-148.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1986.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ENCICLOPÉDIA Delta Larousse. Vol.II – História. 2.ed. Rio de Janeiro: Delta, 1967, p. 872-874 *República / O Estado Novo*.
- ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. Vol. XVIII. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1976, p. 10162-10163 *Salazar*.
- FERRAZ, Salma. *As faces de deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora: Ed. UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.
- FREDERICO, Celso. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA Portuguesa e Brasileira. Vol. XXVI. Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, p. 679-691 (s/d) *Salazar*.

- KONDER, Leandro. *Lukács*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- LEFEBVRE, Henri. *Sociologia de Marx*. Trad. Carlos Roberto Alves Dias. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1979.
- LICHTHEIM, George. *As idéias de Lukács*. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MARTINS, Carlos B. *O que é sociologia*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARX, Karl; ENGELS, Fredric. *A ideologia alemã*. Trad. José Carlos Bruni, Marco Aurélio Nogueira. 11.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928.
- NETTO, José Paulo (org.). *Georg Lukács: sociologia*. São Paulo: Ática, 1981.
- PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. "Saramago: um português de sons e pausas". In: *Revista Língua*. Ano 1, n. 3. São Paulo: Segmento, dezembro/2005.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. "De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago". In: BERRINI, Beatriz. (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999, p. 287-295.
- SOUZA, Osmar de. *Textualização acadêmica: mitos e polifonias*. Itajaí: Univali, 2003.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Roland de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- <http://educaterra.terra.com.br/almanaque/vidaeobra/saramago.htm> (acesso em 20/08/2005 às 2h).
- <http://nobelprize.org/literature/laureates/1998/saramago-autobio.html> (acesso em 03/11/2005 às 19h27).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)