

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA

POR UMA ARQUITETURA DO OLHAR:
UMA ESTRATÉGIA NARRATIVA

LILIAN MANGERONA CORNETA ROTTA

ARARAQUARA

2007

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA

POR UMA ARQUITETURA DO OLHAR:
UMA ESTRATÉGIA NARRATIVA

LILIAN MANGERONA CORNETA ROTTA

ORIENTADORA: Profa. Dra. KARIN VOLOBUEF

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários

ARARAQUARA

2007

A verdade dividida

*A porta da verdade estava aberta
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.
Assim não era possível atingir toda a verdade
porque a meia pessoa que entrava
só conseguia o perfil de meia verdade.*

*E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.
Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso*

*onde a verdade esplendia os seus fogos.
Era dividida em duas metades
diferentes uma da outra.*

*Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
E era preciso optar. Cada um optou
conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia.*

Carlos Drummond de Andrade

AGRADECIMENTOS

*Primeiramente a **DEUS***

*pelo dom da vida e por
ter me iluminado em todos os momentos
tornando possível esta conquista.*

*A minha orientadora Profa. Dra. **Karin Volobuef**,*

*por ter confiado em meu trabalho dando-me a liberdade essencial para que fluíssem as reflexões,
ao mesmo tempo a sua disponibilidade irrestrita, sua forma exigente, crítica e
criativa de argüir as idéias desenvolvidas.*

*Ao meu esposo **Elli**,*

*por ter me encorajado durante todo o meu percurso,
e também por ter compreendido as minhas ausências,
suportado as minhas ansiedades, dando-me forças para a continuidade
e término desta pesquisa.*

*Aos meus pais **Edna e Nérias**,*

*fonte inesgotável de amor e dedicação,
por minha formação pessoal, pela paciência e apoio em todos os momentos.*

*Ao meu irmão **Nelieder**,*

por todas as suas contribuições e principalmente pelo seu afeto.

Às professoras

***Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes e
Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva**,*

*que me ofereceram, durante o exame de qualificação, muitas sugestões, exemplos e
críticas fundamentais sobretudo no que diz respeito à redefinição do corpus analisado.*

*À minha amiga **Camila**,*

*por ter sido interlocutora disposta a oferecer estímulos e
apontar novos caminhos.*

*Aos meus **alunos**,*

pelo interesse pelas minhas idéias

SUMÁRIO

1. RESUMO	6
2. ABSTRACT	7
3. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
4. OLHARES: OS DIÁLOGOS DA PERCEPÇÃO.....	16
5. O OLHAR CALVINIANO: UM EXERCÍCIO CONSTANTE DO OLHO DA MENTE	64
6. A (NÃO) OLHAR EM SARAMAGO: A PERDA DO OLHO DA MENTE	125
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	214

RESUMO

Este estudo analisa a relevância que Italo Calvino e José Saramago conferiram ao “ato de olhar” adotando-o como um mecanismo literário recorrente em sua produção textual. No universo ficcional criado por esses escritores encontram-se personagens ocupados em exercitar a atividade especulativa na busca de maneiras múltiplas de apreender e de representar o mundo real.

Na obra do escritor italiano, intitulada *Palomar* (1983), quem põe em prática o exercício visivo é um personagem homônimo. Interessa investigar os efeitos de sentido provenientes dessa prática. O personagem de Calvino comporta-se como um cientista que elabora diversificados métodos de captação da realidade. Sua atividade especulativa, em vez de visar a aquisição de um saber, tem um fim em si mesma já que se presta a atestar a validade dos métodos de observação. Embora a atenção esteja focada nas aventuras do senhor Palomar, convém examinar o comportamento de outro personagem de Calvino que é uma espécie de forma embrionária de Palomar. Trata-se de Amilcare, que no conto “Aventura de um míope”, inserido na coletânea *Amores Difíceis* (1970) vivencia a experiência de alternar o seu olhar sobre o mundo usando óculos e ou sem eles. Da história do garoto Amilcare emerge a simbologia do colocar e tirar os óculos como o rito de passagem de uma experiência sensorial rumo a outra, mental.

Da obra do escritor português, cujo título é *Ensaio sobre a cegueira* (1995), irrompe o significado da perda do referente alegorizada na insólita experiência da cegueira branca que contamina toda população de uma cidade fictícia. O efeito de desorientação manifesta-se por diversos indícios espalhados pela obra, entre os quais, o tratamento dado ao tema da cegueira, as categorias narrativas e as estratégias narrativas. Na obra de Saramago quem pratica o exercício é uma personagem identificada como “mulher do médico”. Isolados em um manicômio, os personagens contaminados com a cegueira dependem dos olhos da mulher do médico, a única entre eles que ainda conserva a visão, para se orientarem dentro do espaço onde estão confinados. Diante da situação imposta pela cegueira, os personagens viverão instantes de selvageria. Ser desprovido de visão durante um intervalo de tempo significará ter de se adaptar a um mundo novo, ou seja, ativar os olhos da mente em busca de um novo referente.

Nas duas obras motivadoras deste trabalho percorremos, então, as várias categorias narrativas a fim de identificar nelas uma intenção de praticar o exercício visivo. Essa função pode ser desempenhada por um personagem ou pelo narrador. A instância que pratica os exercícios visivos no interior do universo ficcional pode variar durante o desenrolar da narrativa. Contudo, há que se levar em conta que tanto os personagens como o narrador esconde-se a figura do autor implícito, o ser que habita para além das máscaras e do qual emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. Do autor implícito é a responsabilidade pelo universo narrado e o manuseio do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar. É dele, portanto, a ótica que interessa a este trabalho investigar.

PALAVRAS-CHAVE: Calvino, Saramago, olhar, método, referente

ABSTRACT

This study analyzes the relevance that Italo Calvino and José Saramago granted to the “act of glancing”, adopting it as an appealing literary mechanism in their textual production. In the fictional universe created by those writers there are characters interested in practicing the speculative activity in their search for multiple ways of apprehending and representing the real world.

In the Italian writer’s work, entitled *Palomar* (1980), a homonymous character puts in practice the visual exercise. It is important to investigate the sense effects derived from that practice. Calvino’s character behaves as a scientist that elaborates diversified methods of reception of the reality. His speculative activity, instead of seeking the knowledge acquisition, has an end in itself as it is obliged to attest the validity of the observation methods. Although the attention is focused in Mr. Palomar’s adventures, it is convenient to examine another Calvino’s character’s behavior who is a type of Palomar’s embryonic form. It is Amilcare who, in the story “Aventura de um míope” (“Adventure of a short-sighted person”), in the collection *Amores Difíceis (Difficult Loves)* (1970), lives the experience of alternating his glance on the world wearing glasses and/or without wearing them. From Amilcare’s story the simbology emerges in the action of putting on and taking off the glasses as the ritual of passage from a sensorial experience to a metal one.

From the Portuguese writer’s work, whose title is *Ensaio sobre a cegueira (Essay on blindness)* (1995), the simbology of the reference loss emerges allegorized in the unusual experience of the white blindness that contaminates all the population of a fictional city. The disorientation effect is dispersedly indicated in the work, for example, in the treatment given to the theme of blindness, in the narrative categories and the narrative strategies. In Saramago’s work, the person who practices the exercise is a character identified as “the doctor’s wife”. Isolated in an insane asylum, the characters contaminated with the blindness depend on the doctor’s wife’s eyes, the only person among them that still preserves the vision, in order for them to be guided where they are confined. Due to the situation imposed by blindness, the characters will live moments of savagery. Being blind during some time will mean having to adapt to a new world, in other words, to activate the eyes of the mind in search of a new reference.

In both works we investigated, then, the several narrative categories in order to identify an intention of practicing the visual exercise. That function can be carried out by a character or by the narrator. The instance that practices the visual exercises inside the fictional universe can vary during the narrative. However, it is important to take into account that the characters as well as the narrator hide the illustration of the implicit author, the being that inhabits beyond the masks and from whom the evaluations and the registration of the raised world emanate. It is the implicit author’s responsibility the narrated universe and the handling of the narrator, the characters, the actions, the time and the place. It belongs to him, therefore, the optics that this work investigates.

KEYWORDS: Calvino, Saramago, glance, method, reference.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O sentido da visão é obtido quando uma imagem do mundo externo é projetada nas retinas sendo transformada, pelas lentes dos olhos, em impulsos nervosos e conduzida ao cérebro. Para que ocorra o fenômeno da visão é necessário que haja, então, o olho, a luz e os corpos exteriores ao corpo humano.

O mecanismo de formação da imagem no olho humano serviu como inspiração para que o homem pudesse construir determinados instrumentos ópticos. Os nossos olhos e a câmara fotográfica, por exemplo, têm em comum uma abertura para a passagem de luz, uma lente e um anteparo onde a imagem é recebida e registrada.

A invenção das lentes corretoras e o aprimoramento dos instrumentos ópticos ao longo do tempo potencializaram a visualização do mundo, o que por sua vez levou as teorias ópticas, no âmbito da Física e da Filosofia, a atribuírem maior atenção ao ato de olhar. Contudo, o prestígio do olho é algo relativamente recente.

É difícil para o homem do século XXI, mergulhado em uma cultura extremamente visual, conceber que já houve uma época ou uma cultura em que a visão não detinha prioridade na hierarquia dos sentidos. No entanto, até o Renascimento, como lembra a teórica Gilda de Mello e Souza, o homem havia vivido próximo da natureza e, para ele, o ouvido, o olfato, o tato e a vista atuavam, entrelaçados, na apreensão do mundo.

Foi no contexto da cidade que os demais sentidos corpóreos cederam lugar de prioridade à audição e ao olhar, os quais foram alçados, pelas novas circunstâncias impostas aos homens, como as mais nobres vias para o conhecimento. Fixando-se no espaço urbano, o homem criou e continua criando formas sempre mais elaboradas de ver (SOUZA, 1988).

O desenvolvimento de técnicas visuais concorre para o aperfeiçoamento dos modos de ver e de representar o mundo concreto. A pintura medieval, por exemplo, foi superada no Renascimento por um novo código figurativo que passou a incorporar os novos conhecimentos adquiridos nas áreas de medicina, física, matemática e geometria, aproximando o visível do representado. Nesse contexto específico, foi o homem da Renascença quem sistematizou, com o recurso à perspectiva, um novo caminho do ver. Atrelando-se o ato de ver ao racionalismo da ciência, foi construída uma forma de ver que permitia organizar o mundo como um procedimento lógico.

A preocupação em elaborar novas práticas do olhar suscitou outras descobertas. Assim, o século XIX testemunhou, com o advento da fotografia, a construção de uma imagem que se propunha como espelho do real. As lentes fotográficas surgiram como instrumentos capazes de registrar os elementos do mundo visível, fixando um ângulo definido sob o efeito de construção da câmera e do olhar do fotógrafo.

Também o homem do século XX viu surgir o recurso à reprodução mecânica da realidade pelo cinema, que se constituiria como mais um passo para a reformulação estética das artes visuais. Mas a arte do olhar ainda passaria por outras etapas fundamentais. Depois do cinema, outros dispositivos tecnológicos iriam contribuir para o aprimoramento dos modos de ver, entre os quais, a televisão, a *internet*, as revistas, os jornais, os *outdoors*, entre outros. Dessa forma, através das eras, os homens têm buscado

aperfeiçoar o ato de ver, ampliando a tradição e desvelando inusitadas possibilidades para os seus sucessores.

O surgimento dos novos equipamentos de captação e de representação da imagem provocou efeitos cujos ecos se fazem ouvir na história cultural e no papel das artes desde então. As novas práticas do olhar não só transformaram a produção, a circulação e a significação da imagem como também alteraram o próprio conceito de olhar. Com o tempo, a literatura começou a apropriar-se das técnicas visuais, recriando-as metaforicamente no espaço ficcional e tornando-as fenômenos estéticos literários.

A propósito disso, assevera Régis Debray que:

Não há, de um lado, a imagem - material, única, inerte, estável e, de outro, o olhar. Olhar não é receber, mas colocar em ordem o visível, organizar o seu sentido do olhar, assim como o escrito da leitura. [...] Na cidadela das imagens, uma história das utilizações e sociabilidades do olhar pode revisitar utilmente a história da arte. [...] As culturas do olhar não são independentes das revoluções técnicas que, a cada época, vem modificar o formato, os materiais, a quantidade de imagens de que uma sociedade deve assenhorear. (1993, p.91)

Enquanto observa as transformações dos “modos de ver” operadas no âmbito da realidade concreta, o escritor, de dentro do espaço literário, lança a sua indagação: como se posicionar frente às novas práticas do olhar? Ao mesmo tempo em que busca denunciar, por meio da sua produção ficcional, as estratégias de imposição que visam ao condicionamento do olhar, o escritor arroga-se o papel de inventar novos modos de ver, (re)significando o mundo e libertando-o do processo de massificação.

O bombardeio de informações e a sofisticação tecnológica, somados a um processo de automação, inibem, no homem contemporâneo, a capacidade de ver de um

modo inusitado. A sedução da imagem pela hipermídia tem por finalidade *instaurar* um mundo aos olhos do observador, enquanto a proposta dos escritores é de *recriar* o mundo. Desse modo, o projeto literário de muitos escritores, entre os quais Ítalo Calvino e José Saramago, busca responder à necessidade constante de se problematizarem os modos de ver a realidade, incitando o desenvolvimento de maneiras múltiplas de captação e enunciação do mundo real.

É o modo como essa proposta se desenvolve no universo ficcional de *Palomar* (1980), de Ítalo Calvino, e de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, que nos interessa investigar. Convém, antes, salientar que o nosso trabalho não está centrado na definição do perfil estético-ideológico dos escritores cujas obras selecionamos para análise. Optamos pela inserção dessas obras em nosso *corpus* por constituírem um campo fértil para o estudo do assunto para o qual dedicamos esta tese: o olhar. Partimos do pressuposto de que a análise da manifestação do olhar como tema e como estratégia narrativa nas obras de escritores de estilos e nacionalidades diferentes pudesse tornar mais profícuas as nossas investigações. Interessa-nos, portanto, compreender o tratamento que os escritores mencionados conferiram ao tema do olhar nas citadas obras.

Os livros *Palomar* e *Ensaio sobre a cegueira* têm em comum a preocupação em conferir relevância ao ato de olhar, incluindo-o como mecanismo literário e como tema recorrente. Em ambas há personagens ocupados em exercitar *exaustivamente* a sua capacidade visual. A divergência entre elas reside no fato de que a primeira afirma, metaforicamente, o sentido da visão, enquanto a segunda enfoca o “não-ver”. Em nossa análise procuraremos mostrar que a polaridade temática “ver” e “não ver”, manifesta no

confronto entre as obras, não se define necessariamente como uma oposição, mas como modos diversificados de representar a atividade visual.

Para perseguir o nosso propósito, intentamos visitar determinadas categorias narrativas a fim de identificar nelas a intenção de praticar o exercício visivo, além dos efeitos de sentido obtidos pela prática do olhar. É certo que daremos realce à figura do narrador, a quem pertence o olhar mediador entre o público e os eventos narrados, mas o nosso foco não estará restrito ao ponto de vista do narrador. (várias instâncias foram mobilizadas) Intentamos investigar um olhar que se forma da conjugação dos pontos de visão espalhados pela obra. Para justificar a nossa decisão de não nos prender a uma única categoria narrativa, valemo-nos das palavras de Bosi inseridas em *O enigma do olhar*:

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de *ponto de vista*. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento. (BOSI, 1999, p. 10)

A busca desse olhar que “tem a vantagem de ser móvel” nos conduzirá à figura do autor implícito, agenciador das perspectivas no universo ficcional. Por esses motivos, o estudo sobre o olhar como tema e como estratégia narrativa promoverá o desvendamento de questões inerentes à teoria literária.

A base teórica da tese encontra uma de suas colunas de apoio nos ensaios reunidos na coletânea *O olhar* (1988), organizada por Adauto Novaes, os quais se debruçaram sobre a questão do olhar sob o prisma da pintura e da literatura. Além disso,

amparamos nossas reflexões filosóficas nas teorias de Michel Foucault e Friedrich Nietzsche. Outra coluna de sustentação apóia-se em estudos de variadas tendências, destacando-se aqui, o conjunto de comentadores dedicados à investigação minuciosa das obras de Italo Calvino e José Saramago. O próprio Italo Calvino escreveu ensaios e artigos nos quais discutiu as estratégias de produção de sua obra ficcional – e daí também abstraímos elementos para erigir nossa plataforma de análise.

A esse respeito é importante esclarecer que durante a nossa pesquisa nos deparamos com uma profusão de estudiosos que interpretaram, na obra de Italo Calvino, a multiplicação das perspectivas como um procedimento combinatório. Durante as nossas investigações, tivemos a preocupação de evitar que o nosso texto se transformasse em mero eco da leitura desses e de outros críticos. Ou seja, tivemos o cuidado de analisar o olhar em Calvino sem nos deixar aprisionar por esquemas já prontos ou análises cristalizadas.

Também é alvo do interesse de muitos pesquisadores a produção intelectual do escritor português José Saramago. Esse escritor proferiu, e ainda profere comentários sobre as possibilidades de interpretação de sua obra. Por essas razões a abordagem das obras de Calvino e de Saramago tornou-se para nós um grande desafio. Nesse sentido, procuramos planejar o confronto entre as duas obras – *Palomar e Ensaio sobre a cegueira* – de modo a buscar um percurso interpretativo que aponte para a identificação das convergências e divergências entre os dois textos. Porém, convém salientar que não adotamos a comparação como método de procedimento a ser seguido sistematicamente, mas como um recurso analítico a que recorreremos para confrontar os aspectos convenientes ao propósito desta pesquisa.

Nossa tese foi construída em capítulos nos quais buscamos expor, primeiramente, o arcabouço teórico que sustentará as nossas reflexões subseqüentes. Depois dessa parte, seguem-se os capítulos dedicados, respectivamente, à análise do olhar nas obras *Palomar* (1980) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995). A seqüência dos capítulos obedece a um critério puramente cronológico: a obra de Calvino foi publicada antes da de Saramago.

Enfim, para deixarmos as etapas mais claras, expomos a seguir as etapas de nosso texto. No capítulo intitulado “Olhares: os diálogos com a percepção” discutimos os diversos modos de entender e conceituar o termo “olhar”. Partindo de reflexões sobre o léxico, ocupamo-nos em apresentar o significado deste vocábulo segundo diferentes áreas do conhecimento e, em seguida, percorreremos o universo ficcional onde o olhar aparece como estratégia narrativa. O capítulo II, “O olhar Calviniano: um exercício constantemente”, traz uma investigação dos efeitos de sentido provenientes do exercício visivo colocado em prática principalmente pelo personagem Palomar. No capítulo III, cujo título é “O (não) olhar em Saramago: a perda do olho da mente”, perseguimos o significado da cegueira branca exposta alegoricamente na obra *Ensaio sobre a Cegueira*. A tentativa de explicar a cegueira nos conduzirá à perda do referente, sobre o qual dedicaremos atenção. Nas Considerações finais procuramos apresentar sucintamente as correlações entre as obras analisadas nos capítulos precedentes, aplicando os “critérios para uma tipologia do olhar” propostos no primeiro capítulo.



Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro?[...]. É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento.[...]Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?

Leonardo da Vinci

CAPÍTULO I

Olhares: os diálogos com a percepção

O olhar não se limita a revelar um segredo parcial; ele revela um ritmo, um estar no mundo, ele é a transformação do vivido em experiência, em presença carregada de imagens.
(Flávio Aguiar)

1. As manifestações do olhar

O vocábulo “olhar” é definido pelo dicionário Houaiss como o “ato de dirigir os *olhos* para alguém, para algo ou para si mesmo” Além de denotar a ação de perceber pela visão, designa “o ato de dirigir a *mente* para alguém, para algo ou para si mesmo”, e nomeia, neste caso, uma manifestação mental. Essas são apenas duas acepções de um termo que poderá receber diversas conotações conforme a circunstância em que é

empregado. (2001, p.2058, grifo nosso). Travestrar-se-á de novos significados em nossa comunicação diária, representando ora o movimento dos *olhos* ora o da *mente*. Remeter-nos-á, na tradição filosófica, à teoria do conhecimento e da percepção e está relacionado, no âmbito da prosa literária, à noção de perspectiva.

Iniciaremos nosso estudo atentando para algumas palavras e expressões empregadas em nossa linguagem cotidiana as quais revelam, pela seleção do léxico empreendida pelo emissor, determinadas atitudes e opiniões em relação ao ato de olhar. Em nosso dia-a-dia diversas expressões nos remetem à ação de olhar. É comum, por exemplo, atribuímos aos olhos o poder de desencadear um sentimento, o que fica explicitado em expressões como “amor à primeira vista” ou “aquilo que os olhos não vêem o coração não sente”. Ou quando a visão de uma bela paisagem nos proporciona prazer, afirmamos tratar-se de algo que “enche os olhos”. Nessas situações, estabelecemos um vínculo entre “olho” (mente) e “coração” (emoção).

Atribuímos ao olhar o poder de agir sobre a realidade e modificá-la, por exemplo, quando afirmamos ser possível “despir com os olhos”, o que talvez explique o fato de temermos o olhar de alguém como se este pudesse provocar dor ou “fulminar”. Essas manifestações demonstram que a expressão do olhar equivale a um ato. Esse poder mágico dos olhos foi encenado, na literatura, pelo olhar de pedra da Medusa, personagem das *Metamorfoses*, de Ovídio.

Esses exemplos, que evidenciam a responsabilidade dos olhos por uma ação física (despir e fulminar) ou sentimental, remetem-nos às metáforas do olho como “janela da alma” e “espelho do mundo”, criadas pelo pintor renascentista Leonardo da

Vinci e exploradas pela estudiosa Marilena Chauí. (1988, p.34). Nas duas metáforas mencionadas, o olho figura como uma estreita abertura por onde a alma capta a beleza do mundo, reagindo à ação que este exerce sobre si. Ao mesmo tempo, ela manifesta ao mundo exterior aquilo que traz em si.

Em outras ocasiões, um adjetivo se liga à palavra que designa a ação de enxergar, imprimindo ao ato uma carga de subjetividade. Como exemplo disso temos “mau olhar”, em que o atributo “mau” torna transparente a intencionalidade do sujeito observador. Agimos de modo semelhante quando adicionamos ao substantivo “olho” os adjetivos “duro”, “gordo”, “doce”, “frio” que caracterizam o ato com atributos próprios de quem pratica o exercício visivo. O “olho gordo”, por exemplo, denota a cobiça de quem olha, o “olho duro” é aquele que denuncia a firmeza de caráter do observador. De qualquer maneira, o sentimento que estava oculto na alma do observador manifesta-se, metonimicamente, em seus olhos e isso só acontece porque a janela deixa escapar os segredos do mundo interior.

Também revelamos nossa disposição de ânimo ao captarmos uma realidade “com bons olhos” ou “com maus olhos” e nos mostramos favoráveis ou desfavoráveis a aceitá-la. Logo, declaramos acreditar que a nossa opinião se forma nos olhos.

São abundantes os exemplos que acentuam a subjetividade do ato de olhar já que, no contato entre o “eu” e o “mundo”, adotamos diferentes modos de ver consoante a nossa vontade ou intenção. Esses “modos de ver” ficam impressos no corpo do idioma. A língua registra, então, as variantes “contemplar”, “reparar”, “admirar” que

denotam um interesse por parte do observador que se maravilha diante da realidade observada e se mostra disposto a zelar por essa realidade, incluindo-a na esfera dos seus cuidados.

Do mesmo modo, costumamos “ficar de olho em” quando queremos vigiar, espionar, olhar com atenção. Quando estamos desconfiados, sugerimos que se “abram os olhos”, mas se temos confiança irrestrita em alguém, aceitamos o que faz de “olhos fechados”. Essas expressões nos permitem marcar o grau de interesse e envolvimento do sujeito que vai desde a indiferença até à vigilância.

Costumamos empregar o verbo “ver” como sinônimo de “olhar”, e entendemos que o substantivo “visão” designa a capacidade de perceber pelo órgão visual. É comum, então, usarmos construções como “eu vejo a luz, porém o cego não a vê”. Mas nem sempre a palavra “visão” é usada para explicar a faculdade de se alcançar com a vista. Podemos acrescentar à palavra “visão” o complemento “de mundo” e estaríamos nos referindo às diferentes culturas e ideologias. Dentro deste campo semântico, a palavra “revisão” assumiria o sentido de “mudança de atitude ou correção no rumo dos pensamentos ou da escrita”, pois estaríamos relacionando ao olhar as alterações de idéias, práticas e convicções. Por essa razão, freqüentemente aconselhamos as pessoas a “reverem” suas verdades, suas atitudes, suas opiniões.

Associamos ao ato de ver uma atitude moral nas circunstâncias em que consideramos que “o pior cego é aquele que não quer ver”, ora, se há algo para ser visto, acreditamos que não fazê-lo é indício de má vontade. Sendo assim, o “não ver” é uma escolha do sujeito, uma forma de fuga da realidade. Essa idéia foi explorada por G.H. Wells

em um conto intitulado “Em terra de cego”, que trata de um lugar onde todos os moradores são cegos e não compreendem o que um forasteiro queria dizer com “ver”. Depois de muitas tentativas frustradas de fazê-los compreender o significado dessa habilidade o estrangeiro chega à conclusão de que “em terra de cego quem tem um olho é rei”.

Também tem vínculo com a moral a frase “tem o olho maior do que o estômago”, usada para caracterizar aqueles que têm uma atitude descontrolada em relação à comida. Fala-se do tamanho do olho como algo imoral por provocar no sujeito um desejo de possuir imoderadamente.

Há que se notar, ainda, o elo entre o léxico do olhar e a noção de tempo. Quando aconselhamos a alguém para que “não olhe para trás” referimo-nos ao resgate da memória e parece-nos natural que os tempos idos possam ser vistos. Assim se dá com o visionário, aquele que pode “ver além”, ou “antever” as situações futuras. Essa atitude demonstra a nossa crença de que o tempo passado e o futuro pertencem à visão, entendida como visão da mente, como percepção interna. É curioso observar o modo como os textos literários exploraram esse aspecto da visão, criando personagens visionários que, embora privados da visão física, sejam dotados da capacidade sobrenatural de ver além do tempo presente e além da materialidade do mundo concreto. É assim que o adivinho Tirésias, que aparece em várias peças de Sófocles, sendo cego é aquele que pode narrar e “pre-ver”. É ele quem revela a Édipo o que, antes de cegar-se, Édipo ignorava.

Em relação à semântica do olhar, convém lembrar aqui o uso que fazemos do termo quando queremos assegurar que algo nos parece verdadeiro ou passível de ser filtrado pela razão. Nesses casos, dizemos “sem sombra de dúvida” ou “é claro”, “é

evidente”. Do mesmo modo, afirmamos que algo nos “salta aos olhos” como se fosse possível um evento oferecer-se à nossa razão. Caracterizamos alguém como “lúcido” ou “alucinado” e, nesses casos, estamos relacionando a sanidade e a loucura com a presença ou a ausência de luz, percebida pelos órgãos visuais.

A percepção da luz pelos órgãos visuais, além de evidenciar a nossa racionalidade, pode estar relacionada com a imaginação, entendida como a faculdade de criar, de fantasiar. É por isso que costumamos usar o adjetivo “iluminado” para definir o inspirado, o visionário, o criativo, o poeta. A esse respeito importa dizer que, no grego, a palavra “imaginação” (*phantasia*) vem do mesmo radical de “luz” (*phaos*), sendo que a imaginação pode definir-se como um movimento produzido no ato da sensação. Sendo assim, *ver* e *imaginar* seriam ações que implicariam entre si uma relação de dependência e simultaneidade.

A esse respeito interessa citar o papel que a sociedade atribui aos profetas e videntes. Em geral, costumamos confundir essas duas figuras, sendo que, na sua etimologia, as palavras resgatam ações diferentes: o profeta é aquele que recebe e profere uma palavra divina, ao passo que o vidente é aquele que vê além. Confundem-se, então, a capacidade auditiva e a visual. O mesmo ocorre quando pedimos que alguém “olhe o que diz”, como se as palavras desfilassem diante de nossos olhos.

É verdade, também, que a crença na existência dos elementos concretos está ligada à crença nos olhos, pois acreditamos que as coisas e as pessoas existem porque

as vemos. Assim como São Tomé¹ desejou ver Jesus para crer que ele havia ressuscitado. Uma vez que “ver” significa testemunhar a existência de algo, somos levados a crer que “aquilo que não vemos, não existe”. É por isso que as crianças, em suas brincadeiras, têm o hábito de fechar os olhos e, ao fazê-lo, têm a convicção de que os outros deixaram de vê-la só porque elas não os vêem. Comportamo-nos de modo semelhante quando presenciamos uma cena horrenda e fechamos os olhos na tentativa de torná-la inexistente. Exemplos como os que acabamos de relacionar nos parágrafos acima apontam para o poder de cancelamento do olhar, uma vez que seríamos capazes de apagar a realidade, com o movimento de nossas pálpebras. Esse comportamento revela uma crença ancestral de que para “ser” é preciso “ser percebido”, o que está sintetizado na expressão latina “*Esse est percipi*”².

Conforme o exposto, utilizamos grande variedade de palavras e expressões ligadas à ação de olhar. Em todas elas os olhos aparecem como instrumento que se move em vários sentidos para captar a realidade. Enquanto agem, os olhos inventam seus próprios métodos visuais à medida que desenvolvem diferentes “modos de ver” engendrados pelas relações sociais e históricas. As palavras que traduzem esses “modos de ver” trazem em si algumas reflexões sobre o ato de olhar deixando transparecer os muitos significados que atribuímos ao olho, num processo histórico. Esses exemplos nos mostram uma linguagem revelando a relação homem-olho.

¹ O relato da incredulidade de Tomé está em João 20:24-29, episódio em que Tomé fala da necessidade de ver e sentir as chagas de Cristo para se convencer de que ele havia ressuscitado. Essa passagem deu origem ao adjetivo “tomé” para designar as pessoas incrédulas.

² A essa crença o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1963), em *O olho e o espírito*, deu o nome de “fé perceptiva”. Em seus estudos sobre o visível, esse teórico assegura que deve estar associado à visão um certo dado testemunhal que comprove a veracidade daquilo que se vê. Para o filósofo, essa atitude crédula diante do objeto escolhido funciona quase como um dogma de visão.

Um estudo semântico minucioso da fala corrente certamente nos permitiria constatar que algumas expressões conferem ao ato de olhar uma função mental, uma forma de conhecimento indicando, deste modo, um vínculo entre o verbo “ver” e o verbo “conhecer”. Sendo assim, adotar um novo modo de ver, seria equivalente a criar novos modos de conhecer.

A etimologia de algumas palavras permite estreitar os laços de significado entre “ver” e “conhecer”. Nesse sentido, é muito significativo que no grego a palavra *idéia* venha do verbo *eido*, que significa ver, observar, examinar, informar. Desse radical grego originou-se a palavra portuguesa *idéia* que é a “imagem mental” de algo concreto.

Também é ampla a gama de sentidos que provêm da palavra latina *specio*. Surgem, desse radical, as palavras, *spectabilis* (aquilo que é visível), *specimen* (a prova, o indício), *speculum* (espelho), *spectator* (aquele que vê), *spetaculum* (a festa pública que se oferece ao olhar) *speculandus* (especular, vigiar, investigar), *perspica* (perspicácia, olhar atento), *perspicillum* (telescópio). Da raiz *specio* surge também a palavra *perspectiva*³, que abriga dois sentidos, quer seja, “ver para frente” e “ver em profundidade”.

Segundo Chauí, “o mais significativo nos pares *eidô-eidós* e *specto-speculatio* é que já não são metáforas da visão, mas definem o próprio ato de conhecer (intelectual) a partir da visão (sensível). Sendo assim, o pensamento parece nascer dos olhos” (1998, p.39).

Na opinião de Alfredo Bosi, cujo ensaio “Fenomenologia do olhar” se insere na coletânea *O olhar*, a frontalidade dos olhos no rosto remete à centralidade do

³ Esta última é uma “qualidade” conquistada pelo artista da Renascença, que a partir da perspectiva criou tanto uma ciência geométrica da visão – dióptrica –, como uma ciência da representação dos objetos – a óptica

cérebro. Portanto, o ato de olhar significa “dirigir a mente para”, o que implica uma intencionalidade e uma escolha. Bosi confirma haver uma relação íntima, estrutural entre o olho e o cérebro ao concluir que, “o sistema nervoso central e os órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos óticos, de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro” (1993, p.65).

Visto sob o prisma da relação sujeito/objeto devemos considerar que, dentre os cinco sentidos, o olhar é o mais racional e objetivo. Além de captar o real com maior rapidez, o olhar permite que se estabeleça um contato mais direto com o mundo e, enquanto atividade mental, procura ordenar o mundo por meio do que podemos chamar de “exercício do olhar”. Vem daí a aptidão visual para o discernimento, o que nos leva a investigar agora o quanto o léxico da visão domina o léxico do conhecimento.

A respeito desse vínculo entre olhar e conhecimento, Aristóteles, em sua obra *Metafísica*, escreve:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade, nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças (apud CHAUI, 1988, p. 38)

A tese aristotélica reafirma a aptidão dos olhos para o conhecimento e para o discernimento da realidade. E, por ser um instrumento apto à investigação, o olhar foi adotado como metáfora da percepção pela tradição filosófica, que o elegeu como um

dos os pilares que sustentam as formas do conhecimento sensível. Captamos, por meio de nosso sentido visual, as qualidades puras e diretas dos objetos sensíveis. No ato de ver, identificamos não só as qualidades exteriores do objeto, mas também os efeitos internos que essas qualidades despertam em nós. A captação da sensação possui, então, um caráter ambíguo, já que o sensível é, concomitantemente, a qualidade que está no objeto, inerente a ele, e o sentimento interno que se manifesta em nosso corpo pelas qualidades sentidas. Por isso podemos dizer que ocorrem dois movimentos: o primeiro, externo, de captação dos estímulos visuais, e o outro, interno, de sensação compreendida como reação corporal imediata a um estímulo ou excitação externa. Sendo assim, em todas as situações a sensação é mesclada com sentimento. Não se podem dissociar, no ato da sensação, o estímulo externo e o sentimento interior.

Esse movimento duplo da percepção nos remete, mais uma vez, às metáforas da “janela da alma” e do “espelho do mundo” segundo as quais olhar é “ao mesmo tempo sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUÍ, 1993, p.36). No modo de ver do pintor Leonardo da Vinci, em *Tratado da pintura*, é difícil acreditar que um espaço tão reduzido – o olho – possa absorver as imagens do universo. É por esse espaço reduzido que a alma capta a beleza do mundo e se liberta da prisão do corpo, uma vez que o olho lhe oferece a oportunidade de libertar-se da escuridão e tornar a ver o sol. (VINCI apud CHAUÍ, 1993, p.38).

É comum a crença de que nesse espaço reduzido esteja a origem das nossas opiniões, já que a perspectiva adotada diante de um objeto, fato ou ação depende do “lugar” a partir de onde se vêem as coisas. Isso talvez explique um dos motivos pelos quais

o olhar se presta como metáfora no campo da filosofia, já que é através dos olhos que organizamos nossa percepção, ou melhor, nossa perspectiva.

A perspectiva é o outro modo de se referir ao olhar da Renascença, período em que o pintor começa a pôr em exercício o ato de olhar por meio da elaboração de diferentes modos de ver. A técnica da perspectiva permite dois modos de olhar: 1) olhar de perto, como um anatomista, observando as mais finas articulações dos corpos vivos; 2) olhar de longe, medindo as distâncias dos astros. Em ambos os casos, o olho do observador se faz medida do visível, transformando as imagens sensíveis em “cosa mentale”, trabalho da inteligência, forma geometrizável.

Segundo o estudioso Paulo Sérgio Duarte, a perspectiva deve fazer corresponder o pensamento da imagem à percepção captada pelo órgão visual. Como ato mental, determina não só o modo de ver, mas também o de representar as coisas do mundo. (1993, p.250). Com a perspectiva, busca-se conciliar a teoria do conhecimento com o fazer artístico.

De acordo com Leonardo da Vinci,

o olho é senhor da astronomia, autor da cosmografia, conselheiro de todas as artes humanas [...]. É príncipe das matemáticas; suas disciplinas são intimamente certas; determinou as altitudes e dimensões das estrelas; descobriu os elementos e seus níveis; permitiu o anúncio dos acontecimentos futuros, graças ao curso dos astros; engendrou a arquitetura, a perspectiva, a divina pintura (DA VINCI apud CHAUI, 1988, p.43)

O olho é, segundo o pintor italiano, o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais perfeita visão dos trabalhos da natureza. Visão e

entendimento possuem, para ele, uma estreita relação: “o olho é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê: o entendimento valendo-se do olho obtém a mais completa e magnífica visão”. Da Vinci (apud CHAUI, 1993, p.75) atribui ao olho o poder de captar a “*prima veritá*” de todas as coisas, isto é, a verdade da natureza se oferece aos olhos do observador (experiência sensível) e passa ao entendimento (experiência racional).

Opondo-se à credulidade de Leonardo da Vinci, o filósofo francês René Descartes manifesta uma desconfiança em relação ao olho como instrumento de percepção. Ele dá primazia ao pensamento como via de acesso ao verdadeiro saber científico. Na opinião de Descartes, a única verdade segura é o *cogito*, consciência da própria consciência, de que deriva a certeza da existência (CHAUI, 1993, p.79).

Essas posturas tão díspares – crença e descrença no órgão da visão como instrumento de conhecimento - fazem surgir posições excludentes e aguçam o dilema: seriam os sentidos ou seria a Razão o verdadeiro responsável pelo saber?⁴ Sobre essa questão discorreremos mais adiante.

Para dar prosseguimento às reflexões sobre o laço entre olhar e conhecer convém resgatar a definição do dicionário Houaiss, que aparece na abertura deste capítulo, segundo a qual o olhar pode ser entendido como um ato físico ou mental. Essa definição traz em si uma ambigüidade que reside na dupla interpretação que esse ato permite: exercer o sentido da visão ou exercer o pensamento. Na tentativa de solucionar essa ambigüidade por meio da linguagem, alguns estudiosos costumam usar termos diferentes - ver e o olhar -

⁴ Esse questionamento nos remete às teorias empirista e racionalista: enquanto os empiristas privilegiam a experiência e percepção sensorial, os racionalistas consideram que a Razão é meio suficiente para se chegar ao conhecimento do mundo.

para distinguir o ver físico do ato intelectual. Embora sob a ótica do senso comum *olhar* e *ver* sejam conceitos que se equiparam - e olhar coincida com visão -, para os teóricos Rouanet (em *O olhar Iluminista*), Márcia Tiburi (em *Aprender a pensar e descobrir o olhar*), Alfredo Bosi (em *Fenomenologia do olhar*) e outros, as divergências entre esses significantes são bastante flagrantes, de tal modo que é possível enumerar as diferenças existentes entre eles. Ocorre que, ao realizarem essa distinção, os teóricos não são unânimes na escolha do significante que deverá representar a experiência sensível ou inteligível. Basta mencionar que, enquanto o estudioso Alfredo Bosi escolhe o “ver” como um ato mental, a teórica Márcia Tiburi entende este mesmo termo como referindo-se a um ato físico. Esse e outros exemplos demonstram a discordância entre as teorias acerca do que se conceitua como “olhar”. Ainda que os termos escolhidos para designar o ato físico e o mental não coincidam nas obras desses estudiosos, o que nos interessa é que todos eles reconhecem os laços entre a percepção sensível e a experiência inteligível⁵.

Julgamos conveniente optar pela terminologia de Márcia Tiburi, que adota o “olhar” como atitude mental. Essa escolha se justifica pelos propósitos específicos de nossa pesquisa – conforme expresso já no título “Por uma arquitetura do olhar” –, sendo que optamos por trabalhar com o termo “olhar” como designação de uma experiência mental.

Embora ambas as ações – ver e olhar – tenham o mesmo suporte físico, a saber, o olho, a luz e os corpos exteriores ao corpo humano, a distinção entre essas ações poderá revelar uma diferença em nossos gestos, ações e comportamentos. Assim, o ver está ligado ao sentido físico da visão. O olho, como órgão da visão, recebe estímulos luminosos

⁵ Rouanet e Bosi optam pelo termo “ver” para designar o ato mental.

independentemente da intencionalidade do observador, o que nos permite afirmar que ver é um ato relativamente involuntário. Nesse caso, um cego, curado de sua deficiência, poderá exclamar: “eu vejo”. Já olhar é uma outra complexidade do ver. Quando chamamos alguém para olhar algo, esperamos dele uma atenção estética, demorada e contemplativa, ao passo que ao pedirmos a alguém que veja algo, a nossa expectativa se dirige à visualização ou não dos objetos do mundo. De acordo com Tiburi, “ver é imediato, olhar é mediado”. A imediaticidade do ver torna-o um evento objetivo. Vemos televisão, enquanto olhamos uma paisagem, uma pintura. (TIBURI, 2004, p.8).

A lentidão é do olhar, a rapidez é própria ao ver. O olhar é feito de mediações próprias à temporalidade. Ele sempre se dá no tempo, mesmo que nos remeta a um além do tempo. Ver, todavia, não nos dá a medida de nenhuma temporalidade, tal o modo instantâneo com que o realizamos. Ver não nos faz pensar, às vezes nem sequer nos atinge. As mediações do olhar, por sua vez, colocam-no no registro do corpo. (TIBURI, 2004, p.8)

Há, assim, uma dinâmica, um movimento no processo de olhar-ver. Ver e olhar se complementam, são dois movimentos do mesmo gesto que envolve sensibilidade e atenção. O olhar é a “ruminação do ver” pois a experiência de olhar se alonga no tempo e no espaço e, por isso, nos torna observadores ativos (TIBURI, 2004, p.8).

Em se tratando do uso filosófico do conceito, o olhar estaria ligado à contemplação, termo que usamos para traduzir a palavra grega *theoriein*, o ato do pensamento de teor contemplativo, ou seja, o pensar que se dá no gesto primeiro da atenção às coisas. É o teórico Gerd A. Bornheim (2003, p.89) quem nos lembra que o verbo *theoriein* deriva do nome *theoros*, que significa “ser espectador”. Sem dúvida o vocábulo português derivado desta palavra foi “teoria”, que pode ser definido como “um ver

concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor.” E é nessa educação do olhar que se institui toda a filosofia e as ciências do Ocidente.

Levando-se em conta que olhar é um ato contemplativo, deve-se considerar que ver é, ao contrário, “receber”, como se o mundo oferecesse imagens ao corpo do homem. Isso é o que dizem os materialistas - Epicuro e Lucrecio – para quem “o mundo se dá ao olho humano” (EPICURO apud NOVAES, 1988, p.67). Na concepção desses filósofos, os estímulos luminosos entram por nossas pupilas adentro e impressionam nossas retinas. Contanto que estejam abertos, os olhos recebem passivamente, com prazer ou desprazer, uma diversidade de figuras, formas, cores que se ofertam aos sentidos do homem. E o efeito desse encontro pode ser o conhecimento, desde que o homem transforme o “ver” em “olhar”, isto é, desde que ele submeta as imagens captadas a uma análise reflexiva. Nesse caso, o olho, órgão receptor externo, seria “o mensageiro do conhecimento” (EPICURO apud NOVAES, 1988, p. 12) e o olhar, o movimento interno que promove uma busca de informações e uma atribuição de significações. Quer se trate de ver ou de olhar, convirá sempre a metáfora da abertura estreita que promove a mediação entre o dentro e o fora.

Não obstante tenhamos, até aqui, buscado apresentar o quanto a teoria do olhar e a teoria do conhecimento poderão coincidir quando se investiga a etimologia do termo “olhar”, o léxico, a semântica, seus limites e a sua dialética, sabemos que a coincidência entre “olhar” e “conhecer” não é absoluta, uma vez que dispomos de outros sentidos além da visão, os quais recebem informações que o sistema nervoso analisa e interpreta. Reforçamos, porém, a nossa convicção de que o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se de cânone de todas as percepções e recorreremos, para provar essa convicção, às

palavras da estudiosa Marilena Chauí, para quem “o olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas”. Segundo essa teórica, dentre os cinco sentidos, somente a audição rivaliza com a visão no léxico do conhecimento, uma vez que “[...] os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão.” (CHAUÍ, 2003, p.34).

Retornando às reflexões sobre a dualidade entre ver e olhar, podemos observar que essa oposição remonta à origem de duas correntes da filosofia e do conhecimento: o empirismo e o racionalismo. A história do pensamento viu surgir a partir do final do século XVI uma preocupação que caracterizaria a investigação filosófica do século XVII e XVIII. Tratava-se de duas orientações metodológicas que abririam as principais vertentes do pensamento moderno: de um lado, a perspectiva *empirista*, proposta por Francis Bacon, preconizava uma ciência sustentada pela observação e pela experimentação, a qual formularia as suas leis partindo da consideração dos casos ou eventos particulares para chegar a generalizações; por outro, inaugurando o *racionalismo* moderno, Descartes buscava na razão os recursos para a recuperação da certeza científica.

Essas correntes de pensamento constituem dois paradigmas para a teoria do conhecimento. Há, no entanto, algo comum a todos esses pensadores: tanto os empiristas quanto os racionalistas elegem o olhar como metáfora de um conhecimento que se dá pela experiência sensível ou pela abstração do ato de ver. Para os empiristas, olhar é sinônimo “receber”, enquanto para os racionalistas, é equivalente a “buscar”⁶.

Ao esboçar nossas reflexões sobre esses paradigmas da teoria do conhecimento, comentaremos a contribuição da teoria da percepção, tendo em vista a

⁶ No século XX, a filosofia alterou bastante essas duas tradições (empirismo e racionalismo) e as transformou em uma nova concepção de conhecimento sensível. Essas mudanças foram trazidas pela Fenomenologia.

relação sujeito-objeto, que ocupa o centro das preocupações filosóficas. Para tanto, valemos das palavras de Marilena Chauí que, em *Convite à Filosofia*, define percepção como “a consciência da presença dos elementos do meio ambiente através das sensações físicas”. Perceber é, pois, apreender a realidade por meio dos sentidos discernindo qualidades como cor, textura, temperatura, cheiro, ruído e odor. A percepção envolve toda a nossa personalidade, nossa história pessoal, nossa afetividade, nossos desejos e paixões (CHAUÍ, 2002, 122).

Reagimos positiva ou negativamente a cores, odores, texturas, distâncias, tamanhos e percebemos as coisas como instrumentos ou como valores. Transformamos toda experiência sensível – seja ela visual, gustativa, auditiva, olfativa ou tátil – em vivência significativa, ao revestir o percebido de significados, incluindo-o em nossa história de vida. A percepção é, enfim, uma forma de comunicação entre o eu e o mundo, uma relação que envolve a nossa interpretação e valoração do mundo.

Essas reflexões nos levam a examinar o elo que se estabelece entre a teoria da percepção e a teoria da expressão. Sabemos que a dialética do sujeito e objeto possibilita ao homem construir o mundo e a si mesmo, pois no contato com os eventos do mundo exterior poderão surgir afinidades e aborrecimentos, que instigarão, no sujeito, o desejo de esboçar uma reação. O olhar capta os movimentos do mundo, reage a eles, manifestando-se por meio de uma linguagem. O olhar condensa e projeta os estados da alma. Os processos de percepção se interligam com os processos de criação. No ato de perceber tentamos interpretar, e nesse interpretar já começamos a criar (OSTROWER, p.167).

A percepção foi eleita, pelos empiristas, como a única fonte de conhecimento, e está na origem das idéias abstratas formuladas pelo pensamento. Basta dizer que o termo “empirismo”⁷ tem sua origem no grego *empeiria*, que significa “experiência” sensorial. Para os defensores dessa teoria, no ato do olhar, recebemos estímulos de todos os elementos que estão em nosso campo visual. Esses estímulos isolados são levados ao nosso cérebro, onde causam uma impressão. A consciência dessa impressão é a percepção como soma dos estímulos. Trata-se, portanto, de um procedimento de individualização de algum ponto do tempo e do espaço.

Em oposição a essa corrente filosófica há o racionalismo. A palavra racionalismo deriva do termo latino *ratio* que significa razão. O termo é empregado para designar a doutrina que deposita sua inteira confiança na razão humana como instrumento capaz de conhecer a verdade. Segundo esses teóricos, é necessário desconfiar da percepção como fonte para o conhecimento, uma vez que a experiência sensorial está subordinada às condições particulares de quem percebe e, por isso, propensa a ilusões. Eles defendem a idéia de que a sensação e a percepção dependem do sujeito do conhecimento, cujo intelecto confere organização e sentido às sensações. A coisa exterior seria apenas uma ocasião para que ocorresse a percepção. Sob essa perspectiva, identifica-se um sujeito percebedor ativo e a coisa percebida, passiva. Nessa linha de pensamento, “sentir” e “perceber” seriam fenômenos que dependem da capacidade do sujeito para decompor um objeto em suas qualidades e de recompor o objeto como um todo, dando-lhe organização e interpretação. O modo como o mundo é percebido dependeria de uma predisposição interior do sujeito.

⁷ Para pensadores como Francis Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume todas as nossas idéias são provenientes de nossas percepções sensoriais. Eles defendem a idéia de que nada vem à mente sem ter passado pelos sentidos.

No dizer dos racionalistas, o pensamento filosófico e científico deveria abandonar dados da percepção e formular idéias generalizantes em relação ao percebido: trata-se de explicar e corrigir, através da abstração, a percepção. Eles acreditam que o que vemos são qualidades sensíveis de uma realidade distorcida. A percepção seria considerada, nesse caso, a principal fonte de enganos.

Essas discussões de cunho filosófico nos interessam, pois aparecem metaforicamente nas narrativas motivadoras desse trabalho como uma proposta de olhar o mundo.

Nas páginas subseqüentes, daremos prosseguimento ao exame dos aspectos que, no âmbito literário, estão interligados com a temática do olhar. Primeiramente, vamos dedicar atenção à noção de ponto de vista que no campo ficcional atesta a presença de um sujeito do olhar.

2. O olhar encenado na ficção

O olhar transmite, a quem o controla, uma falsa sensação de onipotência. Tanto é que, como já mencionamos anteriormente, o ato de fechar os olhos nos dá a ilusão de poder tornar inexistente o mundo circundante. No domínio da literatura, essa ilusão de onipotência é manipulada pela instância que se vale do olhar como instrumento de conhecimento. Na tessitura narrativa, essa função é, em geral,

desempenhada pela figura do narrador. Ele desempenha o papel de sujeito criador do mundo ficcional onde agencia o tema e propõe novas formas de compreender o mundo.

Ao analisar a figura do narrador, o teórico Oscar Tacca propôs, no livro *As vozes do romance*, publicado em 1983, uma teoria baseada na relação narrador/personagem, partindo da informação que cada uma dessas instâncias possui. Da relação entre o conhecimento da instância narrante e dos personagens surgiram três categorias de narrador: onisciente (o narrador possui maior conhecimento); equisciente (o narrador tem acesso às mesmas informações das personagens); deficiente (o narrador possui menor conhecimento em relação aos personagens).

Para entender essa relação entre narrador e personagem, não basta dizer que o texto narrativo é composto de entidades como se se tratasse de uma junção unívoca dos signos. É preciso ir além e dizer que o romance, assim como o conto, consiste em um relato assumido por um *narrador*, numa determinada forma ou *pessoa* (gramatical), que alude a um dado *tempo* e põe o *leitor* em contato com certas *personagens*. Se analisarmos isso mais de perto, constataremos que nenhuma dessas entidades corresponde a uma forma de existência real, já que cada uma se constitui no plano do discurso e só a partir dele.

Então, a entidade *narrador* pode ser entendida como uma abstração feita a partir do texto e, como tal, só se define no interior do universo ficcional, onde cumpre a sua função. Para Tacca (1983, p.64), “Aquele que conta (aquele que traz informação sobre a história que narra) é sempre o narrador. A sua função é informar.” Todavia, ninguém conta sem saber. O narrador é quem detém o conhecimento, é quem domina o conteúdo narrativo e o transmite a nós, leitores, interpondo-se entre a realidade exterior e o texto.

Esse saber de narrador não é erudição, mas um conhecimento que diferencia o narrador da personagem e de nós, público, que mantemos com o narrador uma relação de credibilidade. Aquilo que se sabe pode ser explorado a partir do princípio ou a partir do fim, pode ser visto de fora ou de dentro. A adoção de uma perspectiva pode, segundo Tacca, assumir dois modos diferentes: 1) o narrador situa-se fora dos acontecimentos narrados: este caso corresponde, geralmente, ao relato onisciente, salvo se o narrador adotar o ponto de vista de uma personagem; 2) o narrador participa do conteúdo narrado e, a partir desta perspectiva, ele poderá assumir: a) o papel de protagonista; b) o papel de personagem secundária; c) o papel de mero testemunho dos fatos.

O teórico francês Gerard Genette também dedicou-se aos problemas que envolvem o ponto de vista. Ele concentrou seus estudos em um campo de análise no qual estão inseridas, com maior propriedade, a figura do narrador, a sua relação com a narrativa e com os elementos do discurso.

Genette realiza uma espécie de “inventário dos estudos teóricos sobre o ponto de vista” que permite verificar a ambigüidade encontrada em alguns ensaios de classificação que fazem confusão entre os aspectos *modo* e *voz*. Para Genette eles devem ser designados, respectivamente, como perspectiva (instância que vê) e identidade (instância que fala) relativamente ao que é contado. A perspectiva é o ponto de vista que orienta a narrativa, podendo ser o do narrador ou de uma das personagens. Não pretendemos, entretanto, fazer um estudo histórico dessa questão, o que nos levaria a complexas e intrincadas referências. Uma vez estabelecida esta distinção, Genette (apud FIORIN, 2001, p.69) reconhece dois tipos de narradores, conforme sua posição na diegese: o *heterodieético* (está fora da diegese), o *homodieético* (está no interior da diegese).

Fiorin (2001, p.105), por seu turno, a partir das reflexões estabelecidas por Genette (distinção entre modo e voz) e a importante contribuição das funções da linguagem de Jakobson, atribui cinco diferentes papéis ao narrador: 1) *função narrativa*: contar a história; 2) *função de direção*: através de recursos metalingüísticos o narrador marca as articulações, conexões, os comentários sobre o conteúdo narrado, ou seja, a organização interna do texto narrativo; 3) *função de comunicação*: reside numa espécie de orientação ao narratário, quando o narrador se dirige a ele prevendo as suas reações; 4) *função de atestação*: diz respeito à relação afetiva, moral ou intelectual do narrador com a história. Esta função refere-se também às explicações do narrador sobre a veracidade dos fatos, seja porque os presenciou, seja porque lhe foram contados por alguém confiável; 5) *função ideológica*: diz respeito àquela em que o narrador comenta a ação, avaliando-a segundo um ponto de vista e uma visão de mundo.

Com respeito às funções *ideológica* e de *atestação*, resgatamos as palavras de Todorov (1980) que, advertindo acerca das modalidades do discurso em relação à presença do narrador, fala sobre o discurso valorativo, no qual a avaliação do narrador é explícita. Essa modalidade traduz-se em enunciados valorativos, ou seja, enunciados marcados pela presença de traços lingüísticos que denotam uma avaliação por parte do enunciador, avaliação esta que pode ser gradativa, de acordo com o envolvimento – ou, como caracteriza Todorov, de acordo com o grau de afetividade entre eles. Isso leva o enunciatário – no caso, o leitor – a um comportamento emotivo, diretamente estimulado pela própria narrativa.

Entretanto, não podemos nos esquecer de que o narrador é um disfarce, uma máscara que o autor cria a fim de alcançar certas finalidades específicas. É preciso

encontrar por trás dessa máscara o seu suporte. Esse suporte, que é capaz de governar os diferentes focos de visão, não é um ser biográfico, mas um sujeito ficcional que irrompe no romance como uma voz que se desloca e ao mesmo tempo se prende às personagens. Ele é – como o são as personagens – uma das muitas posturas criadas pelo autor. Tanto os narradores quanto as personagens são *performances* de um autor que se localiza por detrás deles, mas que não se deixa flagrar em cena. Suas máscaras ocupam o seu rosto, de maneira que o leitor conhece dele, de início, somente o nome citado na capa do livro (DAL FARRA, 1978, p. 126). Além de dirigir o espetáculo, esse sujeito ficcional, tal como as personagens, também *representa papéis* (COSTA LIMA, 1990, p.123, grifo nosso). Enquanto manuseia seu papel dentro da obra, o autor cria consciências que se distanciam do ser biográfico. É por isso que cada romance traz um determinado sujeito ficcional consoante à finalidade e à escala de valores que o autor tem em mente. Seu perfil se definirá à medida em que o fluxo narrativo prossegue até se mostrar completamente ao leitor.

O crítico norte-americano Wayne C. Booth, no livro *The Rhetoric of Fiction* criou o termo “autor implícito”⁸ (“implied author”) para indicar o sujeito ficcional, o autor tal como ele se mostra na própria obra, distinguindo-se de como é na vida real. Trata-se do ser que habita para além das máscaras e do qual emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. Do autor implícito é a responsabilidade pelo universo narrado e o manuseio do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar. Booth chamou

⁸ Existem outras terminologias para designar o autor inserido do universo ficcional: “criador mítico do universo”, “demiurgo”, “autor modelo”, “persona”, “sujeito ficcional”, “sujeito da enunciação”, “voz autoral”, “alter-ego”.

de “retórica” justamente esse um conjunto de técnicas que compõem a *performance* do autor.

Maria Lucia Dal Farra, em *O narrador ensimesmado*, ao sistematizar algumas teorias que tratam do foco narrativo na prosa literária, utilizou o conceito “autor implícito”, criado por Wayne Booth. Para Dal Farra (1978, p. 19), o homem cujo nome aparece na capa do livro, manifesta-se, dentro da ficção, metamorfoseado de narrador – seu porta-voz e seu representante – a fim de estabelecer lugares privilegiados de observação. Os contornos de sua face estão diluídos nos traços de suas personagens e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou.

Também se apropria da terminologia de Booth a estudiosa Ligia Chiappini que, em *O foco narrativo*, afirma que

[...] o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos à categoria de *autor implícito*, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”. (2001, p.18, grifo nosso).

Em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, o teórico Umberto Eco usa a expressão “autor modelo” para definir esse ser um manipulador de disfarces, camuflado pela ficção. Segundo o teórico italiano, é possível reconhecer o “autor-modelo” como um “estilo” que nos permitirá identificar que se trata da mesma voz que inicia o romance. Muitas vezes ele se deixa confundir com as personagens e o narrador. Seja ele quem for, afirma Eco (1994, p.17), será reconhecido como uma voz, uma estratégia, que confunde os

vários supostos autores empíricos, de maneira que o leitor deve estar atento para não sentir-se num emaranhado textual.

Dal Farra distingue o autor implícito do narrador:

[...] máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista. (DAL FARRA, 1978, p.19)

Essa distinção está intimamente ligada com a diferença entre ótica e ponto de vista. Em *O narrador ensimesmado*, Dal Farra trata do conceito de ponto de vista como dependente de uma ótica mais ampla. O autor implícito é aquele que faz do ponto de vista do narrador um de seus olhares, uma das perspectivas adotadas dentro do universo ficcional (1978, p.21).

O autor implícito, responsável pela ótica do romance, faz sua apreciação do mundo narrado. Ele deixa transparecer a preferência por determinado personagem, a opção por um narrador, a escolha da pontuação, a ironia. É ele quem manipula estratégias discursivas visando, por vezes, estabelecer um elo psíquico entre o narrador e sua personagem.

Mesmo que o narrador seja impessoal, ou seja, quando aparece em terceira pessoa e é desprovido de características específicas, sua personalidade se manifesta no grau de visão que o autor implícito cedeu, na preferência em fazer falar a uma personagem e calar a outra, no poder de deter os olhos mais sobre uma e “simular” não enxergar a outra.

[...] do jogo entre o ponto de vista do narrador e as próprias ressalvas que ele instaurou nascerá a ótica do autor-implícito [...] assim, quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê (quando não ver pode ser uma escolha): o que ele foi levado a não enxergar para que o autor implícito pudesse tirar proveito. (DAL FARRA, 1978, p.25)

Tendo esboçado a síntese de algumas teorias que se dedicaram à análise da instância narrante e do autor implícito, é importante esclarecer que este trabalho não se destina exclusivamente ao exame desses aspectos. O presente estudo prevê uma reflexão sobre a instância que, no interior da ficção, põe em prática um exercício visivo. É certo que essa tarefa é, em geral, incumbência do narrador, contudo, não podemos asseverar que esse recurso literário seja executado exclusivamente pelo narrador. Por isso, seria um equívoco centrarmos a nossa atenção em um único aspecto constituinte do romance, uma vez que o que analisamos é uma estratégia que poderá ser desempenhada pelo personagem, pelo narrador ou pelo autor implícito.

Para que a análise pretendida possa ser realizada nas duas narrativas de nosso corpus, a saber, *Palomar*, de Italo Calvino, e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, elaboramos algumas questões norteadoras, que permitirão investigar, criteriosamente, o modo como o olhar, enquanto mecanismo literário, se configura no interior nos textos selecionados. Faremos isso, então, no próximo item.

2.1. Critérios para uma tipologia do olhar⁹

Pautados no propósito de investigar o modo como se arquiteta o olhar no centro do universo ficcional, propomos um percurso investigativo que nos auxiliará no reconhecimento das manifestações do olhar em cada narrativa. As questões arroladas a seguir permitirão, ainda, que se proceda a uma análise comparativa entre as narrativas de Italo Calvino e José Saramago.

- 1) Quem pratica o exercício visivo?
- 2) O que o olho vê?
- 3) De que modo vê?
- 4) Esse olhar apenas constata ou avalia o que vê?
- 5) De que lugar (vê perspectiva)?
- 6) O sujeito só observa (*voyeur*) ou também é observado (reciprocidade)?

Colocadas essas questões em pauta, avaliemos agora as suas possibilidades de resposta.

⁹ Embora tenhamos, aqui, traçado as questões que servirão para nortear a análise do nosso *corpus*, vale dizer que as respostas aparecerão disseminadas ao longo das interpretações, sem que tenhamos a preocupação de obedecer, sistematicamente, a sequência com que foram apresentadas neste capítulo.

1) *Quem pratica o exercício visivo?*

Em geral, a resposta a essa questão nos conduzirá à figura do narrador e à noção de ponto de vista. Todavia, nem sempre essa função é desempenhada somente pelo narrador. Além disso, a instância que pratica os exercícios visivos no interior do universo ficcional pode variar durante o desenrolar da narrativa. Aquele que vê pode ser um observador em terceira pessoa que não tem participação nos eventos narrados, uma testemunha que acompanha de perto o desenvolvimento das ações, ou ainda um personagem que narra acontecimentos de sua vida. O autor escolherá o ponto de vista que mais se adéque aos seus objetivos.

O estudioso Othon Garcia define o ponto de vista como o recurso que tem a finalidade de situar o narrador no âmbito da obra. É a perspectiva que se tem do mundo narrado, a qual poderá determinar a ordem na enumeração dos pormenores significativos. O ponto de vista não consiste apenas na posição física do observador, mas também na sua atitude, na sua predisposição afetiva em face do objeto a ser descrito (GARCIA, 1982, p. 247).

A predisposição psicológica do observador pode dar como resultado imagens muito diversas do mesmo objeto, fazendo refletir predominantemente a subjetividade de quem observa, a saber, seu estado de espírito, suas idiossincrasias, suas preferências, que fazem com que veja apenas o que quer ou pensa ver e não o que está para ser visto. O retrato que se faça de uma paisagem não traduzirá a realidade do mundo

objetivo, fenomênico, mas o seu próprio estado psíquico, onde se gravaram as impressões esparsas e tumultuadas captadas pelos sentidos, quase alheios ao crivo da razão.

2) O que o olho vê?

Busca-se investigar, a partir dessa indagação, a natureza dos objetos observados. O olho vê idéias, conceitos e abstrações ou capta as qualidades sensíveis do mundo concreto. O alvo do olhar pode ser o comportamento humano ou os elementos do mundo concreto.

3. De que modo se vê?

Pretende-se, aqui, analisar os “modos de ver” elaborados pelo sujeito do olhar e figurativizados nos instrumentos ópticos - os óculos, telescópios, espelhos, lupas e caleidoscópios - que amiúde permitem ver como alguém seguindo por uma trilha de significações que levam a uma compreensão mais profunda do mundo e da própria existência humana.

Em algumas narrativas, parece-nos que o narrador manuseia um binóculo, cuja função é aproximar, para nos fazer ver de perto os aspectos mais atraentes da paisagem (GARCIA, 1982, p.250). Em outras situações, temos a impressão de ver através do um microscópio, pois temos uma visão ampliada e minuciosa da realidade, como se estivéssemos examinando numa lâmina as nervuras de uma folha. A visão microscópica nos faz ver minuciosamente, decompõe o alvo em partes menores, de tal modo que a realidade aparece fragmentada, em recortes (GARCIA, 1982, p.250).

4) O olhar apenas constata ou avalia o que vê?

Aquele que pratica o exercício visivo pode, como uma câmera, apenas registrar o que é visto. Nesse caso, pode-se falar de um “olhar constatativo” que deposita sua ênfase sobre o objeto, captando passivamente suas qualidades. Mas o observador pode realizar uma apreciação daquilo que é captado pelo seu órgão visual. Neste caso, fala-se de um olhar avaliatório e subjetivo. Para analisar este item, poderemos nos valer da teoria de Fiorin, que expõe as cinco funções do narrador, quais sejam, *função narrativa, função de direção, função de comunicação, função de atestação e função ideológica*.

O grau de envolvimento do narrador com universo narrado poderá ser medido, segundo Maria Lúcia Dal Farra, pelo conhecimento que ele tem da histórica. Desse modo,

a narração objetiva é aquela em que o narrador conhece tudo – e é portanto onisciente – não precisando revelar ao leitor de que maneira adquiriu tais conhecimentos. A narração subjetiva, entretanto, é apresentada por um narrador definido como testemunha, que se inclui no universo narrado. (DAL FARRA, 1978, p. 23)

5 De que lugar se vê (perspectiva)?

Quando o narrador assume uma posição comentadora, ele assinala sua posição elevada relativamente às personagens. Essa atitude avaliativa e o saber que ele detém sobre as personagens e sobre os fatos futuros situam-no fora da diegese. Nesse caso, temos, nos termos de Genette, um narrador heterodiegético.

Já o narrador homodiegético é aquele que se insere na história como participante dos eventos narrados, nesse caso ele está no mesmo patamar das personagens, pois sabe tanto quanto elas.

6 Como se dá a relação vidente (sujeito)/ visível (objeto)?

Ao analisar a relação vidente (sujeito) e visível (objeto) podemos identificar duas posturas diferentes. Uma é a do *voyeur*, ou seja, aquele que observa secretamente, sem se deixar observar. Outra atitude diz respeito ao caráter emissivo ou receptivo do olhar. O observador executa sua ação de olhar, mas também se coloca como objeto de observação. Neste caso, fala-se da reversibilidade do ato: o sujeito vê e é visto.

Essas questões nortearão o nosso estudo e nos permitirão traçar um percurso interpretativo.

3. A necessidade de uma disciplina do olhar

3.1 Condicionamento do olhar

Antigamente, a aquisição do conhecimento pelo indivíduo limitava-se quase que exclusivamente ao repertório de suas experiências diretas e bem pouco lhe chegava pela representação visual. “Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão” (CALVINO, 1993, p.111). Sendo assim, Calvino considera que a nossa memória se assemelha a um depósito de lixo em que se acumulam mil estilhaços de imagens, sem que nenhuma delas ganhe relevo.

Por ter sua memória comprometida, o homem está perdendo uma faculdade fundamental: a capacidade de produzir, sem as interferências das grades sociais, imagens ligadas ao contato direto com aquilo que é visto.

No dizer de José Moura Gonçalves Filho (1991, p.40), olhar e memória são categorias incompatíveis para a mentalidade moderna, que está habituada a concentrar o olhar no imediato sem interioridade. Em função de uma postura imediatista, a memória atrofia-se a ponto de tornar-se uma função supérflua.

Este olhar que se produz historicamente apresenta-se, na opinião do escritor e ensaísta Italo Calvino (em conferência proferida na Universidade de Nova York em 30 de março de 1983), completamente condicionado, coberto por uma pesada crosta de

significados. Para Calvino, o ato de ler diariamente ou assistir aos noticiários da TV mostra-se uma forma muito restrita de se estabelecer um contato com o mundo externo, uma vez que desses meios de comunicação pode-se extrair apenas uma leitura do mundo feita por outras pessoas, pois está-se diante de um discurso construído que não deixa espaço para reflexão ou contestação. O homem moderno, manipulado por esses meios, habituou-se a realizar uma leitura mecânica, irrefletida quando ela deveria consistir em exercício ótico, um mecanismo que articula mente e olhos.

A estudiosa Lúcia Santaella Barros (2002, p. 38) reconhece que o olho que apreende a realidade está carregado de uma interpretação que se constitui historicamente. Para ela, fomos levados a desenvolver, ao longo da nossa experiência, esquemas perceptivos que se constituem não somente como “filtros seletores” e organizadores daquilo que vemos, mas também como esquemas de significação dos estímulos que nos chegam pelas vias da sensibilidade.

Essa seqüência de argumentos nos leva a concluir que a realidade é apreendida via olhar, histórico e socialmente construído. Esse olhar engendra um modo de ver o mundo através de determinada lente, de um ângulo específico. Por essa razão, a nossa percepção do mundo constitui-se num procedimento pré-ordenado segundo estruturas de significação cristalizadas.

Acrescentamos, ainda, a opinião de Vázquez, segundo a qual a nossa percepção tende a repetir-se em “esquemas invariáveis” (1999, p. 139), tornando-se, portanto, uma atitude mecânica. A automatização do olhar é legitimada pela nossa atitude de aceitar como certa a interpretação do mundo efetuada por outras pessoas. Assim, o olhar,

que é o instrumento responsável pela captação do real, movimenta-se segundo um condicionamento, como um gesto disciplinado e subjugado às forças que governam nossa forma de ver o mundo.

3.2 A experiência do (não) olhar na sociedade do espetáculo

Nas páginas anteriores, efetuamos a distinção entre ver e olhar, apontando, por meio de um aparato semântico, as diferentes posições que o observador assume no contato com a realidade. Tencionamos, nos próximos parágrafos, refletir sobre o significado atribuído ao olhar em uma cultura hipervisual que se dedica ao avanço das tecnologias do ver, mas não do olhar.

Em uma sociedade em que o olho é o principal alvo do apelo consumista, o homem passou a desenvolver uma relação de mercadoria com os objetos visíveis. Ele se comporta como uma máquina que acolhe imagens e informações que saturam a sua fome de conhecer, que “incham sem nutrir, pois não há [uma] lenta mastigação e assimilação”, não há tempo para o trabalho de seleção e interpretação (BOSI, 1988, p.45).

Para ilustrar o bombardeio de imagens a que estamos submetidos na sociedade capitalista, Nelson Brissac Peixoto adotou o termo “sobreexposição”. Vivemos em uma sociedade onde tudo é produzido para ser visto, o “mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem.” (PEIXOTO, 1988 p.361).

Nesse caso, caberia falarmos de um olhar cativo, de um não-olhar, de um olhar cego. Ora, a visão distorcida é correlativa a um olhar deficiente. Corrigir essa deficiência significa, em primeira instância, refletir sobre a teoria da falsa consciência: a ideologia e o preconceito. Nesse sentido, o preconceito pode ser entendido como uma cegueira induzida socialmente, uma espécie de venda que inibe o olhar. É um pacto do não-ver. Essa interpretação para a cegueira pode ser analisada sob a perspectiva marxista, na medida em que se configura como resultado de um avanço desenfreado do capitalismo, que faz com que o homem perca a consciência de si, deformando-se e massificando-se a ponto de assemelhar-se a uma mercadoria. (MARX, 1963). O conceito de alienação, como sinônimo de desumanização, é característico das sociedades marcadas pela imposição de hierarquias e pela dominação através de um poder ideológico.

Essas reflexões constituem uma das chaves para uma possível interpretação da cegueira em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Além de ser entendida como “cegueira social”, ela pode ser interpretada, na opinião de Affonso Romano de Sant’Anna, como “[...] uma parábola de fundo ético, sobre os nossos tempos, com uns laivos de esperança” (2007, p.13).

Há um conto de H. C. Andersen, intitulado *A roupa nova do Imperador*, que aborda, metaforicamente, o tema da cegueira. Nessa narrativa, as pessoas estão envolvidas em um processo de seleção que as obriga a mostrarem-se aptas a enxergar a roupa invisível do Imperador, pois os homens encarregados de tecer a vestimenta real puseram-se a criar verbalmente um inexistente vestido.

Quando testemunham falsamente sobre a beleza da roupa do imperador, é como se as pessoas tivessem feito um pacto de ver exatamente a mesma coisa, o que seria equivalente a não ver. Quem denuncia o embuste é uma inocência fora do poder, uma criança, uma espécie de olhar despojado e virgem que, por estar descomprometida com o sistema, grita em meio à multidão confirmando o que todos já sabiam: que o rei (poder) estava nu. Essa é a lenda sobre o pacto de não ver, da cegueira induzida. Preocupadas com a opinião do outros, as pessoas deixam de ver e de ter suas próprias opiniões. Affonso Romano de Sant’Anna, ao analisar esse conto, afirma tratar-se de um caso de “cegueira estimulada” conveniente aos grupos dominantes fabricantes de discursos que ordenam o que deve ser visto ou não. “Essa é a lenda sobre um pacto de não-ver, onde toda uma comunidade brinca de avestruz enquanto alguém lucra com a *cegueira estimulada* (SANT’ANNA, 2007, p.18, grifo nosso).

Como se vê, ante os processos de massificação que sociedade do espetáculo impõe ao homem contemporâneo, vetando-lhe a capacidade de ver o mundo com nitidez, a construção de um sentido dependerá de um trabalho sistemático e embasado na educação do olhar, que se concretiza no âmbito da produção artística. Em uma atitude de contestação aos condicionamentos, a literatura tem se ocupado com a captação do real através de formas múltiplas. A disciplina do olhar impõe-se como imperativo na vida do homem que deseja romper as teias desse automatismo e instaurar uma nova ordem de percepção, e, portanto, de significação, em suas relações com a realidade. Urge que, pelas vias da sensibilidade, nós nos mobilizemos a adotar um novo modo de conhecimento do mundo.

3.3 A disciplina do olhar pela arte

O olho, a mente e o espírito do artista constituem exceções que buscam escapar do processo de massificação. O olhar encenado, repensado e reformulado artisticamente é o olhar contemplativo, imaginativo, desvinculado, que exige esforço, que recria os modos de ver. O empenho da arte reside justamente no sentido de libertar o sujeito das algemas do convencional, fazer com que ele desenvolva uma percepção estética, um olhar mais livre que, na sua apreensão significativa do mundo, procura encontrar novos ângulos de interpretação e produzir novos sentidos para a configuração de outras realidades.

Para Calvino, essa forma de olhar o mundo só é possível no mundo das palavras. No modo de ver do escritor italiano, no “mundo escrito” a palavra está despida de suas camadas de significação e, portanto, livre da saturação de sentidos que, num processo histórico, lhe foram atribuídos.

A essa relação entre o “mundo escrito” e o “mundo não escrito” Calvino dedicou o título de uma conferência que proferiu na Universidade de Nova York em 30 de março de 1983: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Nela ele apresenta como fio condutor a relação entre a linguagem e a realidade, e traz reflexões sobre a tarefa destinada à literatura em contribuir para uma freqüente renovação da relação entre o mundo das coisas e o mundo das palavras. Calvino reforça a idéia de fronteira entre os dois mundos e fala da dificuldade de se descobrir o limiar em uma época em que a percepção da realidade aparece

colonizada pelas palavras. Enfocando a necessidade de se escapar do “*già detto*” e do “*già saputo*”, Calvino impõe-se a tarefa de explorar o desconhecido:

nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre ligata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa que ci sfugge. (1983, p. 124)

A respeito dessa *mancanza* que instiga o autor a enveredar sempre por novos caminhos, interessa transcrever aqui uma passagem do livro *Se um viajante numa noite de inverno*, em que o personagem Silas Flannery, refletindo sobre o livro que gostaria de escrever, anota em seu diário: “o livro deveria ser a contraparte escrita do mundo não escrito; sua matéria deveria ser aquilo que não existe nem poderia existir, exceto quando for escrito, e do qual se experimenta obscuramente a falta em sua própria incompletude.” (1979, p. 176). O mesmo personagem, que, como se vê, pode ser definido como *alter ego* de Calvino, ao meditar sobre a potencialidade da linguagem, escreve: “não creio que a totalidade possa estar contida na linguagem; meu problema é aquilo que fica de fora, o não escrito, não escrevível” (1979, p. 185-186).

Vale mencionar que os questionamentos sobre a literatura e a linguagem expostos por Calvino nesta conferência apresentada em 1983 formam uma espécie de fio condutor que atravessa toda sua produção intelectual. Importa ainda lembrar que nesta conferência Calvino justifica sua predileção por um mundo feito de linhas horizontais, em que as palavras se sucedem umas as outras, sendo usadas segundo técnicas e estratégias próprias da linguagem, isto é, onde todos os elementos são passíveis de uma ordenação, quer por parte do escritor ou do leitor.

Quando leggo, ogni frase deve essere prontamente compresa, almeno nel suo significato letterale, e deve mettermi in grado di formulare un giudizio [...] nella vita ordinaria invece ci sono sempre innumerevoli circostanze che sfuggono al mio intendimento.(CALVINO, 1983, p.115)

Manipulado por esses meios, o homem moderno habituou-se a realizar uma leitura mecânica, irrefletida. Entretanto, ela deveria consistir em exercício ótico, um mecanismo que articula mente e olhos, um processo de abstração que exige que o leitor isole cada elemento em segmentos mínimos, recomponha-os em partes significativas e descubra ao redor de si as diferenças e as singularidades. Esse exercício (representado na atividade especulativa de Palomar e no uso do jogo combinatório) é um desafio que Calvino impõe a si mesmo (e aos seus leitores) criando maneiras múltiplas e experimentais de enunciar o mundo real, a fim de tornar possível a conciliação com o universo das palavras.

Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la più semplice: fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell'universo. (1983, p.122)

Esse descrever minucioso, que reposiciona e revaloriza o invisível banal, é o que faz brotar o livro *Palomar*, recheado de intrincadas relações significativas com o mundo. Nesses procedimentos de isolamento e descrição de um elemento e de combinação múltipla de elementos estão fundados alguns dos projetos literários de Calvino, os quais

indicam o caminho pelo qual o homem comum entra na posse de sua capacidade de ver e conhecer.

Vinculado a tal projeto de escritura Calvino mergulha suas obras ficcionais nos valores por ele preconizados em seu texto crítico publicado postumamente e intitulado *Seis propostas para o próximo milênio*. Entre as especificidades do texto literário que Calvino sugere que sejam mantidas no século XXI interessa-nos primordialmente a visibilidade e a multiplicidade.

Calvino destaca a *visibilidade* como um dos valores da literatura em uma perspectiva para o século XXI. Sabemos que, para esse autor, a imagem, a observação visual, o olhar, é elemento representativo na pauta de sua bibliografia. O olho como mecanismo de percepção, bem como as descrições imagéticas estão presentes em muitas de suas obras. Ao tematizar a *multiplicidade* Calvino pressupõe o romance como uma “estrutura acumulativa, modular, combinatória.” Nessa sua célebre conferência Calvino define também o homem como “uma combinatória de experiências, de informações, leituras e de imaginações” (1993, p.138).

De tudo o que foi exposto até aqui, depreende-se que, para conhecer e entender os objetos e o homem, é necessário manter o espírito em movimento, o olhar sempre novo, investigador. E essa estratégia propicia que o leitor descortine cada mundo microscópico oculto, um exercício do olhar, necessário aos que buscam a percepção desse mundo formado nos interstícios, fora do alcance dos olhos comuns os quais só conseguem enxergar a aparência, o que está na superfície das coisas.

3.4 “O olhar do estrangeiro”¹⁰: uma proposta de disciplina do olhar

Em um ambiente de proliferação das imagens, onde a banalização e o caráter descartável das coisas e imagens foram levadas ao extremo, a busca de um olhar novo coloca-se no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. A tarefa dos artistas consiste em buscar meios múltiplos e eficazes que estimulam um novo modo de ver e proporcionam a aquisição de um saber.

Segundo Nelson Brissac Peixoto, essa busca pode ser solucionada com o recurso ao “olhar do estrangeiro” que vivencia a experiência de ser “*aquele que retorna*” (1993, p.363, grifo do autor). Depois de fugir de um mundo em que nada mais tem valor, ele volta para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para tirar dele uma identidade e um lugar. Este resgate vai proporcionar a ele a vivência de histórias originais e a possibilidade de ver as coisas como se fosse a primeira vez.

O autor menciona o cinema recente, que fez “daquele que volta para casa” o seu personagem principal e também explorou a figura do anjo que, em sua forma celestial, talvez mantenha um pouco de autenticidade. Para ilustrar esse recurso o autor cita o filme de Win Wenders, *Asas do desejo*, em que os anjos só vêem o essencial e as formas puras. Para eles, o mundo se mostra desprovido da simulação brilhante da cor. Além disso, o anjo, por não ter uma identidade histórica, deve atribuir a si mesmo um significado. Esta busca inédita fará com que ele encare tudo como se fosse a primeira vez.

¹⁰ Adotamos o conceito “olhar do estrangeiro”, usado por Nelson Brissac Peixoto, que tem os correlativos “olhar inocente” (E. H. Gombrich), “olhar inaugural” (Baudelaire), “olhar despojado” (Simone Weil) e “olhar lúcido” (Rouanet).

Ao tratar da noção de olhar do estrangeiro, o estudioso Paulo Sérgio Rouanet (1998, 250) optou pelo conceito de “olhar lúcido”, para ilustrar o ato de ver livre dos obstáculos que cerceiam a vista. Para a teórica Simone Weil (apud ROUANET, 1988, p. 252), é possível criar novos métodos de observação e de expressão da realidade, desvendando os múltiplos perfis do objeto. Em *Pedagogia do olhar*, Weil propõe que além da perseverança, é necessário despojamento para que o espírito em movimento opere elaborando novas formas de percepção.

Esses teóricos são unânimes em atribuir ao artista o dever de despertar um olhar que permita ampliar as possibilidades significativas, expandindo, assim, as fronteiras do perceptível. A especificidade do olhar deverá residir em sua originalidade, qualidade que permite denominá-lo de “olhar do estrangeiro” porque vê as coisas como se fosse pela primeira vez, (re)significando o instituído, vendo o diferente naquilo em que o olho dos “nativos” já havia se habituado a somente enxergar o mesmo, o igual.

Desse modo, o olhar estético é também crítico, pois se atribui

[...] a missão de elevar nossa capacidade de surpresa ou alheamento ante o cotidiano, o banal, o evidente por si mesmo. O homem resiste assim a deixar-se integrar nessa realidade que se vive a cada dia e se afirma perante ela com poder desautomatizador, crítico, que exerce com a arte. (VÁZQUEZ, 1999, p. 152)

Essa atitude de estranhamento, característica da percepção estética, é, portanto, uma das formas de o sujeito do olhar reconhecer e ampliar suas possibilidades, seu poder reflexivo e criativo, pois permite que se retire a marca de familiaridade da

realidade, libertando-a a da prisão do sentido único, para que possa ser vista como polissêmica e multifacetada.

A valorização do tema do olhar, que conduz sempre a uma revelação e posteriormente à aquisição de um saber, espalha-se pelas linhas de diversos escritores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, além, é claro, de Italo Calvino e José Saramago.

Nas produções literárias de dois autores brasileiros – Clarice Lispector e Guimarães Rosa – também é possível detectar a presença de um olhar questionador capaz de desestabilizar algumas certezas humanas e provocar a inquietação do observador.

Essa presença “de um olhar questionador” está relacionada à epifania, um procedimento de revelação, de iluminação súbita da personagem. Alguns personagens de Lispector e de Guimarães Rosa deparam-se com situações inusitadas que provocam a sensação de estranheza tão necessária para que ocorra o questionamento do visível.

Na obra dos escritores mencionados, encontram-se personagens que se dedicam a construir seu mundo por uma atividade visionária e atenta. Para eles o confronto visual pode desencadear o abalo de um momento revelador. O exercício visivo praticado pelas personagens de Lispector desnuda a realidade, proporcionando momentos de libertação, através do imaginário, dos entraves do cotidiano. A proposta de Clarice, em sua obra, é o esvaziamento do olhar. Como na prática zen-budista, o conhecimento é uma operação de decodificação da visão e da linguagem (PONTIERI, 2002, p.33).

O olhar como motivo recorrente na obra de Clarice Lispector está atrelado à corrente existencialista. A esse aspecto, a pesquisadora Regina Pontieri dedicou o seu livro *Clarice Lispector: Uma poética do olhar* (2002), no qual procura expor o modo como

sujeito e mundo se constituem um ao outro, graças a um olhar fenomenológico que faz de ambos partícipes de uma única e mesma realidade encarnada. Neste sentido, a visão é, na obra de Lispector, estratégia de autodescoberta, já que o olhar aparece como instrumento por excelência de um conhecimento que se faz como autoconhecimento.

Também o escritor Guimarães Rosa, valendo-se de algo muito semelhante ao recurso do olhar estrangeiro, criou personagens cegos ou míopes, a quem atribuiu poderes especiais. Para este escritor brasileiro, a falta da visão os fazia enxergar além do concreto. Em Guimarães Rosa a deficiência visual experimentada pelos protagonistas faz com que eles experimentem uma sensação de desnorreamento. A perda da visão, porém, é condição necessária para que eles reeduquem os outros sentidos e adquiram um saber sobre si e sobre o mundo.

A produção literária de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa foram aqui mencionadas como ensejo para que pudéssemos expor sucintamente os modos como o tema do olhar pode ser abordado. Nos textos citados, o exercício do olhar é condição para que novos mundos sejam revelados.

Inserir-se neste projeto literário o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, em que a perda da visão conduz o homem para dentro de si propiciando-lhe uma revelação.

Para os protagonistas de Italo Calvino, a elaboração de métodos eficazes de observação não assegura a aquisição de um saber, mas constitui um fim em si mesmo. Nas narrativas de Calvino, os personagens inventam e põem à prova novos modos de ver a realidade.

Ao longo deste capítulo nos detivemos nas muitas maneiras de abordar o tema do olhar. Partimos da análise de nossa comunicação diária, observando a atitude que assumimos diante do ato de olhar. Isso pode ser atestado pela linguagem.

Depois discorremos sobre vínculo do ver e do conhecer e então percorremos algumas teorias filosóficas. Além disso, realizamos o estudo da etimologia de algumas palavras, com a finalidade de elucidar os laços semânticos entre olhar e conhecer. Essas reflexões nos mostraram a necessidade de se distinguir o sentido dos verbos “ver” e “olhar”. Enfim, dedicamo-nos ao estudo do olhar como estratégia narrativa e explicamos a noção de ponto de vista.

A amplitude do tema escolhido para o nosso trabalho obrigou-nos a traçar um roteiro de análise para que pudéssemos nortear e organizar a análise de nosso *corpus*. Alicerçados nas reflexões arroladas até aqui, passaremos, nos capítulos que seguem, a realizar as interpretações do livro *Palomar*, de Italo Calvino e do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago



Prestar atenção em um aspecto faz com que este salte para o primeiro plano, invadindo o quadro, como em certos desenhos diante dos quais basta fecharmos os olhos e ao reabri-los a perspectiva já mudou.

Italo Calvino

CAPÍTULO II

O olhar calviniano: um exercício constante do olho da mente

A arte não restitui o visível,
ela torna visível
Paul Klee

1. Os exercícios visivos em *Palomar*

O título escolhido por Calvino para esta obra prenuncia o nome do protagonista e gera uma expectativa em relação ao seu conteúdo ficcional. Tendo lido a inscrição da capa, é possível que o leitor familiarizado com o vocábulo “Palomar” reconheça no título o nome de um famoso observatório da Califórnia. Logo, a idéia de

telescópio lhe virá à mente, e junto com ela as previsões sobre o assunto a ser tratado pela obra.

Essa é apenas uma situação hipotética, mas certamente a atitude desse suposto leitor conviria ao modelo idealizado por Calvino. É a concepção de literatura que ele sustenta em sua produção intelectual que nos autoriza a dizê-lo. Contudo, há que se corrigir a idéia de telescópio. Palomar, no livro de Calvino, é um homem que age como um telescópio às avessas. Voltando-se não para a amplidão do espaço, mas para as situações cotidianas, ele faz de cada uma delas ocasião para reflexão. Por meio delas, ele interroga-se sobre questões filosóficas e científicas. Pelo olhar deste personagem, Calvino vai apresentando uma realidade que se concretiza no canto de um pássaro, no gramado de um jardim, no movimento das ondas do mar, numa loja de queijos e em muitos outros atos do dia a dia.

O livro *Palomar*, publicado em 1980, obedece a uma estrutura ternária. Cada parte – composta de nove narrativas – corresponde a uma área temática, a um tipo de experiência e de interrogação que, em diferentes proporções, está presente em cada parte do livro. A disposição das vinte e sete narrativas não atende a um critério cronológico, mas temático. Logo, cada narrativa é autônoma e pode ser lida sem que se faça a relação com as demais. O eixo condutor é o olhar do personagem Palomar, cuja ação deflagra reflexões sobre os homens e as coisas.

Na primeira parte do livro, intitulada “As férias de Palomar,” há nove narrativas que se distinguem por seu caráter descritivo e por tematizarem uma experiência visiva que tem por objeto formas da natureza. A ironia contida na palavra “férias”, cujo

significado denota “repouso”, vai se esclarecer ao leitor quando este compreender que a suposta disponibilidade receptiva é, na verdade, um exaustivo exercício ótico-mental. As “férias” do sr. Palomar começam com a *leitura* de uma onda que – é um narrador em terceira pessoa quem adverte – não pode ser confundida com a *contemplanção* de uma onda. *Contemplar* significa, segundo o dicionário Houaiss, “fixar o olhar em alguém, algo ou em si mesmo com encantamento e admiração”. É, portanto, um ato que supõe o envolvimento afetivo do sujeito, o que não se aplica à ação do protagonista de Calvino, que pretende *ler* a onda, ou seja, percorrer com a vista e interpretar a seqüência significativa de símbolos que se apresenta aos seus olhos.

Antes de dar início à *leitura* de onda, de raio de sol, de gramado e dos astros celestes, o personagem-olho predetermina uma perspectiva e um objetivo limitado e preciso. Essa predisposição mental evitará que durante a ação de olhar o sr. Palomar tenha a desagradável surpresa de ver assomar sensações vagas e imprecisas, com as quais ele não sabe lidar.

É com cautela que ele se ocupa em limitar seu campo de observação, recortando uma amostra suficiente para levantar o inventário de todas as possibilidades de conhecimento do objeto visado. Palomar tem convicção de que o valor do objeto depende da perspectiva adotada pelo observador, sendo assim “prestar atenção em um aspecto faz com que este salte para o primeiro plano, invadindo o quadro.” (CALVINO, 1994, p.11). O homem-olho trabalha com a idéia fixa de particularização das imagens, organizando as investidas do olhar em um intrincado processo seletivo. Quando observa uma onda no mar, um seio nu ou um raio de sol, por exemplo, Palomar não se move. É o seu olhar que define o foco e o ângulo de visão desejado. O método rigoroso de observação tem como objetivo

especializar-se em um determinado ponto da realidade para, daí em diante, concentrar-se nos mínimos detalhes e retirar uma verdade aplicável a todos os elementos da realidade.

Na verdade, com a aproximação do objeto visivo, o personagem-telescópio procura não apenas o reconhecimento geométrico dos contornos de uma forma, mas, principalmente, uma interpretação mais detalhada do seu campo visual, do ponto da realidade recortado pelo ângulo escolhido. Todo o seu esforço vai no sentido de mostrar que não são os seus olhos que captam a realidade, mas a sua mente. Palomar não põe em prática uma atitude visual, ou seja, ele não ativa o órgão da visão, e sim uma atividade racional.

Na segunda parte, “Palomar na cidade”, ampliam-se os objetos de análise pela incorporação dos elementos antropológicos e culturais. Os textos, que nesta parte se configuram como narrações, versam sobre uma atividade do olhar voltada para os aspectos humanos, tais como costumes, linguagem e símbolos. São escolhidos pontos privilegiados de observação: o **terraço** de onde ele observa as voláteis, a **vitrine** onde coloca o camaleão para submetê-lo à apreciação, tal como é usual fazer com as mercadorias. Esses postos de observação localizam-se em sua própria casa, mas o sr. Palomar não quer se restringir a eles. Desloca-se até o zoológico - local onde os animais se “oferecem” aos olhos dos visitantes - para observar atentamente girafas, gorilas e escamados.

Não é só pela natureza animal que ele demonstra o seu interesse. Palomar aprecia visitar as charcutarias e queijarias de Paris, não pelo prazer gustativo que as iguarias expostas possam estimular, mas pelo valor histórico que representam aos seus olhos. Para esse turista com costumes tão excêntricos, entrar em uma loja de queijos

equivale a visitar um museu. É como um devoto que ele penetra no açougue, para ele um templo sagrado, e é como um apreciador de arte que ele olha para os salames e defumados da salsicharia.

Os textos incluídos na parte três, cujo título é “Os silêncios de Palomar”, dão conta das experiências de tipo mais especulativo, concernentes ao cosmo, ao tempo, às relações entre o eu e o mundo. Desenvolvem-se à maneira de dissertações e revelam as inquietações do sr. Palomar. As narrativas põem em cena o dilema de um homem que, valendo-se de seu saber enciclopédico, acredita poder explicar a complexidade das relações humanas. O título já antecipa a opção de Palomar pelo silêncio, pois, quando o alvo de análise é o ser humano, o mais seguro é omitir suas opiniões e juízos. As proposições atinentes às coisas do mundo não são válidas nessa etapa da sua observação, pois, mesmo que ele tente aplicar seus métodos, o alvo parece não se ajustar aos princípios. Quando observa os discursos inflamados dos jovens, por exemplo, ele se sente impelido a fazer perguntas, a estabelecer um diálogo com os defensores apaixonados de daquelas teses. Mas temendo intervir e não ser compreendido, ele adota uma estratégia – morde três vezes a língua – conquistando o silêncio. O melhor, conclui o protagonista, é adotar uma atitude ensimesmada e despir-se de sua individualidade. Mesmo que para isso que tenha que aprender a estar morto.

Embora as narrativas não estejam dispostas segundo um critério rígido, se observarmos o percurso investigativo do sr. Palomar fica fácil perceber que suas atividades obedecem, de certa forma, a uma seqüência gradativa que consiste na incorporação de novos objetos a serem observados. É como se ele estivesse agregando conhecimentos sobre a realidade circundante - bem como sobre os diferentes modos de

apreendê-la - a fim de adquirir aptidão para a mais difícil de todas as tarefas: investigar e explicar o homem.

Cada volver de olhos do sr. Palomar esconde uma intenção. Mesmo que a perspectiva se altere, permanece o propósito de superar a perturbadora constatação de que **as coisas no mundo existem e acontecem independentemente de nossa vontade**. “Por fim se convence de que a espada de sol existirá mesmo sem ele e sem seus olhos.” (1994, p.16) Além do raio de sol, a lua mostra-se indiferente à sua existência “assegurando-se de que a lua não tem necessidade dele, o senhor Palomar regressa a casa.” (IDEM, p. 35)

Ainda que tenha provas incontestáveis disso, Palomar busca demonstrar a si mesmo o quanto o mundo necessita dos seus eficazes métodos de conhecimento. Sobre o reflexo do sol projetado no mar ele faz conjecturas:

[...] é uma homenagem pessoal que o sol me presta' é tentado a pensar o Sr. Palomar, ou melhor, o *eu egocêntrico* e *megalômano* que nele habita. Mas o *eu depressivo* e *autopunitivo* objeta 'todos os que têm olhos vêem o reflexo que os segue; a ilusão dos sentidos e da mente os mantém sempre prisioneiros'. Um terceiro condômino intervém, um *eu mais equânime* 'faço parte dos indivíduos que sentem e pensam, capazes de estabelecer uma relação com os raios solares, e de interpretar e avaliar as percepções e as ilusões.' (CALVINO, 1994, p.15, grifo nosso)

A manifestação dos muitos “eus” que habitam o sr. Palomar apontam para o conflito existencial que aflige constantemente o personagem e que, ao mesmo tempo, motiva-o a prosseguir sua busca. Ao ocupar-se da observação dos aspectos da cidade, Palomar entra em contato com um espaço projetado onde cada objeto ocupa um lugar concernente a sua funcionalidade. Nesse espaço tudo está carregada de significados e de

linguagem. É analisando esses aspectos que Palomar se impõe um novo projeto: **refutar qualquer forma de condicionamento.**

Incomodado com a idéia de que as coisas no mundo independem de sua vontade e de que tudo o que existe está revestido de espessas camadas de significado, Palomar é impulsionado a forjar novas interpretações da realidade como forma de superar suas angústias. Decorre daí a insistência de revestir as coisas do mundo de símbolos, característica que designamos “euforia interpretativa”¹¹.

Essa euforia vai gerar comportamentos obsessivos como a elaboração exaustiva de métodos de observação da realidade e a obstinada procura por um princípio do qual tudo deriva, um princípio único e absoluto do qual têm origem os atos e as formas. A mais obsessiva de todas as buscas, no entanto, será a tentativa de exclusão do eu. Sobre isso, o narrador faz a suposição de que “seria um alívio se conseguisse anular seu eu parcial e duvidoso” (1994, p.17) e já antecipa o resultado da busca, acreditando que “em vão ele procura fugir à subjetividade refugiando-se entre os corpos celestes” (IDEM, p.37). É bem verdade que o personagem, intentando eliminar toda forma de subjetividade, arroga-se uma missão impossível, mas o percurso realizado por ele nos mostrará o valor de sua busca.

¹¹O filósofo Nietzsche, em *Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra-Moral*, chamou a essa característica humana “impulso à verdade” (1975, p.57). A teórica Eni Orlandi, em *As formas do Silêncio*, optou por “injunção à interpretação” (1992, p. 31 e 32).

2. Amilcare: uma forma embrionária de Palomar

Dez anos antes de publicar *Palomar*, em 1970, Ítalo Calvino esboçou um personagem que certamente corresponde ao estágio anterior do nosso homem-olho. Esse personagem chama-se Amilcare. A sua aventura encontra-se narrada em um livro intitulado *Os Amores Difíceis*. Trata-se de uma coletânea de contos breves que relatam, de maneira humorada, as aventuras em que se envolvem certos personagens, os quais revelam seus amores e obsessões por objetos corriqueiros.

A construção do personagem Amilcare é o resultado de uma mutilação estratégica. É uma figura humana reduzida aos órgãos da vista e do pensamento. Tal como sucederá com Palomar, Amilcare ocupa-se unicamente em olhar o mundo. Ambos podem ser considerados personagens metonímicos, identificados por um aparato físico e neurológico que, ao recorrerem ao uso de instrumentos ópticos, adquirem uma capacidade excepcional de “ler” o mundo. Quer dizer, empregam bem sua vista, mas tendem a usá-la alterando-lhe os poderes através das lentes ou por meio de uma grande variação de perspectivas.

Dedicaremos algumas páginas deste capítulo ao estudo dessa forma embrionária de Palomar com o fim de desvelar a gênese do homem-olho. O conto “A aventura de um míope” narra a história de um garoto que alterna o seu olhar sobre o mundo usando óculos (e, nesse caso as coisas mais corriqueiras ganham contornos nítidos e o mundo apresenta-se como um espetáculo) ou tirando os óculos (as coisas e as pessoas ao seu redor tornam-se vagas e confusas).

O protagonista do conto, Amilcare Carruga, constata um problema em seu eixo visual, o que acaba levando ao desinteresse pelo exercício do olhar. Nessa perspectiva, as imagens ganham um tom desbotado, sem relevo e, principalmente, não se reconhecem os contornos do objeto visado. Depois de consultar um oculista, ele descobre a causa da mudança: estava míope. Para corrigir a sua deficiência, é obrigado a usar óculos, momento em que tem início a sua aventura.

Se fixarmos a adoção dos óculos como um marco que estabelece um “antes” e um “depois”, será mais fácil compreender a aventura de experimentada por Amilcare. Vejamos primeiro os hábitos do personagem na época que antecede a miopia. Esse domínio do “antes” é marcado por uma rotina de repetição – por exemplo, trata-se de um homem que considera divertido ir ao cinema todos os dias, fazendo isso à maneira de quem acompanha os vários episódios de um seriado e não vários filmes diferentes. Aqui, a diversão consiste na capacidade de reconhecer elementos comuns. Essa experiência nos permite identificar um personagem que aprecia a cômoda repetição e evita a qualquer preço enfrentar o *estranho*. Estamos diante da personagem que tem os olhos viciados, mas que em função de um incorreção na vista iniciará, em breve, o exercício visivo.

A percepção do real começa a se comprometer quando ele constata que as coisas do mundo real estão perdendo a nitidez. Em virtude disso, neste conto, “colocar os óculos”, significa para o protagonista penetrar um novo mundo. Depois da adoção dos óculos, o mundo desbotado e sem vida é substituído por uma paisagem repleta de cores e detalhes que permitem ver à exaustão. O mundo torna-se mais atraente e as cores mais intensas quando Amilcare está com as lentes.

No início do conto, o olhar do personagem está associado a uma noção de perda, a experiência de ver, a princípio, é tentativa de captar aquilo que escapa. Ver e perder ganham valor aproximativo.

Procurava olhar para as mulheres que passavam na rua, mas logo tinha a impressão de que passavam correndo como um vento, sem lhe dar nenhuma sensação, e então baixava as pálpebras indiferente. (CALVINO, 1992, p. 97)

A expressão “baixava as pálpebras indiferente” sinaliza, no primeiro momento do conto, a perda do estímulo visual. O esvaziamento das imagens acarreta um processo de desorientação, pelo menos até que se descubra o motivo dos fracassos visuais. A descoberta da miopia e a adoção dos óculos desencadeiam uma mudança no modo do personagem se relacionar com o mundo, então, o mundo se transforma aos olhos da personagem.

Dotado de uma “super-visão” a personagem experimenta a ilusão de posse: “agora podia ver as mulheres com o exato jogo de côncavos e convexos e a precisão de sua vista “não mais lhe parecia apenas vê-las, mas já até possuí-las.” (IDEM, p.99). Todavia, essa capacidade de “ver muito” requer um cuidado. É preciso ser criterioso e reconhecer o momento certo de colocar e tirar os óculos. O uso dos óculos demanda um período de adaptação e a adoção de outra postura diante da experiência real. Mas essa é uma tarefa árdua para Amilcare que, seduzido pelo poder transformador das lentes, torna-se insaciável. Movido pelo desejo de ver sempre mais e melhor Amilcare pensa em pôr os óculos e depois reparava que já estava com eles.

Observando que o uso desse instrumento de correção visual impõe uma mudança tão significativa na vida da personagem, o narrador sugere que as lentes sejam usadas como critério para classificar os homens em duas categorias: com óculos e sem óculos. Ao tornar-se um “com óculos”, Amilcare é despertado para o significado das práticas cotidianas como, por exemplo, a escolha da armação, que exige de Amilcare uma atitude de reflexão e análise. A sua primeira armação é escolhida pelo critério minimizador: muito fina, discreta quase imperceptível: “era tão discreta que o fazia parecer mais do que nunca um de óculos”. (IDEM, p.100). Escolhida a armação, aqueles óculos passavam

[...] a fazer parte de sua fisionomia, amalgamavam-se com seus contornos, e assim ficava atenuado qualquer contraste natural entre aquilo que era a sua cara e aquilo que era um objeto estranho, um produto da indústria. (1992, p.100)

Não obstante o instrumento seja algo distinto de seu corpo, a armação quase imperceptível e o distanciamento mínimo entre os olhos e o instrumento, fazem com que o corpo pareça fundir-se às lentes, tornando-se, por assim dizer, um órgão sensível suplementar. Quando essa fusão acontece, fica impossível distinguir o instrumento do observador. Ver e corrigir a visão tornaram-se ações simultâneas.

Amilcare não quer ser confundido com seu instrumento óptico, não quer que ele se torne parte de seu rosto. Por isso, resolve substituir a armação e, dessa vez, orienta a sua escolha no sentido contrário – opta por uma espécie de “meia-máscara que lhe escondia metade da cara.” (1992, p.100). A escolha lhe traz a satisfação de poder manter-se distinto do artifício dos óculos sem ter de deixar de usá-los.

Inserido, então, na categoria dos homens “com óculos” - o que, na opinião do narrador, é um salto muito grande - ele via uma infinidade de detalhes que antes lhe pareciam insignificantes, por exemplo, certa janela, certo balaústre, ou seja, tinha a consciência de vê-los, de escolhê-los no meio de todo o resto (1992, p.102). Tendo descoberto o poder mágico das lentes, inquieta-se quando está sem os óculos por ter a sensação de estar perdendo oportunidades.

A ocasião oportuna para colocar em prático o exercício do olhar surgirá no instante em que Amilcare voltar a sua terra natal, aonde não ia há dez anos. Liberto da visão de um mundo desbotado e sem valor, voltar significa resgatar uma identidade e um lugar. Este resgate vai proporcionar a ele a vivência de experiências originais e a possibilidade de ver as coisas como se fosse pela primeira vez. Seu “olhar lúcido”, permitirá que o espírito em movimento opere elaborando novas formas de percepção. Neste momento, converter-se-á em “aquele que retorna” experimentando o recurso ao **olhar do estrangeiro**, tão eficaz na busca do conhecimento. Rever a cidade através das lentes significará ter consciência de vê-la como se as lentes fizessem com que ele se lembrasse da importância do ato de ver.

Todavia, a mudança operada em sua vida pela adoção dos óculos lhe trará uma séria conseqüência: o não reconhecimento por parte dos amigos. Amilcare constata, indignado, que sua paixão de infância, Isa Maria Bietti, não o reconhece, embora ele consiga vê-la melhor. Nem mesmo o professor Cavanna - famoso como fisionomista por recordar rostos e nomes e sobrenomes e até notas trimestrais – consegue identificar quem é que se esconde por trás da grossa armação preta.

Depois de percorrer um lado da rua com óculos, reconhecendo velhos amigos e sem ser reconhecido, Amilcare resolve mudar de calçada e voltar, mas, desta vez, sem os óculos. Então é reconhecido por todos, apesar de não reconhecer ninguém.

agora o mundo era novamente aquela nuvem insípida [...] estava sempre a um passo de identificar caras, mas *uma margem de dúvida* de que não fosse quem pensava sempre permanecia (1992, p.105, grifo nosso)

Desse modo a satisfação de ser reconhecido é relativa porque ele sequer os via. Eram pessoas que se confundiam em sua memória umas com as outras. Amilcare teria que optar: ver o mundo com nitidez ou ser visto por ele.

Numa análise mais profunda, podemos reconhecer que a passagem da deficiência para a correção visual adquire contornos de reconhecimento de um novo mundo visual. O espírito perspicaz da visão corrigida realiza a aproximação do que antes estava longe. O discernimento de uma visão ampliada permite experimentar novas sensações visuais, que revelam “detalhes mínimos, com linhas tão nítidas, matizes de expressão antes insuspeitos” (CALVINO, 1992,p. 100).

As lentes representam, portanto, os olhos da mente. Ao adquirir uma capacidade excepcional do membro óptico, o personagem míope põe em prática não a sua visão física, mas a sua faculdade mental. A experiência de ver que antecede a adoção dos óculos atesta a falibilidade dos sentidos como fonte de conhecimento e, de certa maneira, revela que ver com o auxílio das lentes é discernir o que antes estava oculto, é retirar dos objetos o caráter testemunhal neles impregnado pelo tempo.

Incitado pela descoberta de um novo mundo, o personagem inicia um movimento de catalogação que lhe permitirá (re)interpretar a variabilidade de seu campo visual. Buscar novas formas de ver significará aprimorar o privilégio concedido pela faculdade do intelecto.

Dessa história do garoto Amilcare emerge a simbologia do colocar e tirar os óculos como um rito de passagem da experiência sensorial rumo a uma outra, mental. Os óculos são um instrumento de correção da percepção visual cuja alegoria nos faz lembrar a **fé na racionalidade**¹² sustentada pelo escritor Italo Calvino em detrimento da subjetividade dos sentidos e das emoções, fonte permanente de enganos sobre a realidade do mundo. Nesse sentido, colocar os óculos significa despojar-se de toda subjetividade e negar os olhos do corpo para poder olhar com os olhos da mente.

Sob a regência da razão, o mundo ganha aos olhos de Carruga uma nova precisão de contornos e transforma-se em objeto do pensamento. Estar sem os óculos significa submeter-se ao imediatismo das impressões intuitivas de uma experiência sem que se possa arrancar dela um conhecimento significativo.

O texto “Aventura de um míope” traz em seu bojo uma questão filosófica: como devemos proceder para alcançar o conhecimento? Calvino apresenta dois caminhos possíveis, mas não nos dá a resposta. Amilcare poderia escolher o lado da rua que lhe

¹² Italo Calvino expressa sua **fé na racionalidade** em muitos de seus textos críticos e ficcionais. No ensaio *Il Midollo del leone*, publicado em 1955, Calvino sustenta a tese de que a literatura deveria levar o homem a alcançar uma visão crítica das relações humanas na sociedade burguesa, restituindo ao homem o controle da história. Para ele, a melhor maneira de conseguir isso seria representando a negatividade humana no mundo atual, por meio da denúncia de sua degradação. Essa representação, contudo, não poderia ser feita com o emprego de uma narrativa de caráter subjetivo, que privilegiasse a análise psicológica e se restringisse a revelar a impotência do homem diante do mundo. A proposta de Calvino é de uma literatura que realize e que promova a meditação e a reflexão em detrimento da representação do mundo interior. Cabe a literatura, portanto, representar as possibilidades de intervenção do homem a fim de modificar o real (1980, p.3).

conviesse, ou simplesmente intercalar a sua busca em idas e vindas pelas ruas de sua cidade Natal.

Os dois lados da rua representam posturas filosóficas que trazem explicações diferentes para a gênese do conhecimento. Optar por um lado significa fechar os olhos do corpo como condição para que a razão e a verdade clara e distinta predominem, e sejam dissipados todos os equívocos dos sentidos. Nesse caso, a consciência prevaleceria sobre a sensibilidade. O outro lado traria a vantagem do reconhecimento das pessoas, mas o sujeito do olhar teria que se submeter a uma visão equivocada do mundo.

A aventura de Amilcare coloca em foco a necessidade de fazer escolhas quando se busca o conhecimento. Ao manifestar a preferência por um determinado caminho, é necessário renunciar as demais possibilidades. Além disso, é preciso estar consciente de que nenhuma escolha é definitiva. Todas são relativas e parciais, destinadas a serem, mais cedo ou mais tarde, descartadas e superadas.

Tendo optado por ser um homem “com óculos”, Palomar dará prosseguimento à aventura de Amilcare passando, porém, a enfrentar novos desafios. Munido dos óculos ou de outros instrumentos ópticos, Palomar tentará ver o mundo com nitidez sem ter de se sujeitar-se à dubiedade de seus sentidos. Na ânsia pelo conhecimento, inventará modos diversos de manusear seus aparelhos visuais ainda que, para isso, ele tenha de se sofrer a pena de não ser reconhecido pelas pessoas.

O certo é que este homem que funciona como um telescópio invertido jamais atingirá a ambicionada verdade irrefutável e evidente, a insuperável convicção

intelectual. Ao contrário, sustentará por toda sua trajetória a dúvida característica do questionamento filosófico. As lentes irão servir-lhe para corrigir o visão e para ensiná-lo a olhar. A imagem visual será *provisoriamente* verdadeira quando o telescópio corrigir a imagem subjetiva ilusória, isto é, aquilo que olhos, por não estarem equipados, não vêem.

O essencial no telescópio não é que aproxime ou aumente os objetos, mas que transforme o próprio ato de ver, transformando-o em ato de conhecer.

3) Eros: um programa da máquina corpórea humana controlado pelo pensamento

Motivado por um incessante espírito investigativo, o sr. Palomar empreenderá um processo de observação perspicaz da realidade seguida de análise e cotejo dos métodos de apreensão do real. Esse processo visa, inicialmente, a construção de um saber através da adoção de métodos que consistem em corroborar ou refutar conhecimentos pré-existentes.

A investigação do mundo principia com a tentativa de sepultar o sensorial, para que a **racionalidade** não fique comprometida. Os olhos do corpo, vulneráveis a paixões e, por conseguinte, a erros e ilusões, devem estar, na opinião do personagem de Calvino, submetidos à dominação e ao controle o intelecto. É imperativo libertar-se da superficialidade dos órgãos perceptivos e reaprender a ver o mundo, operando os olhos da mente¹³.

¹³ Esse é um princípio platônico que está na base da filosofia. Platão propõe, no mito das cavernas, que, por uma operação do olhar, o homem se afaste do mundo sensível. Essa determinação platônica de distinguir o

Palomar reconhecia que nada do que vê existe na natureza: o sol não se põe, o mar não tem aquela cor, as formas não são as que a luz projeta na retina. Ele então

se deu conta do quão aproximativos e votados de erro eram os critérios do mundo no qual acreditava encontrar precisão e uma norma universal, voltou aos poucos a estabelecer um relacionamento com o mundo limitando-se à observação das formas visíveis; mas jamais ele era como era feito: sua *adesão* às coisas permanecia intermitente e transitória. (IDEM, p.50, grifo nosso)

A constatação de que as impressões do mundo são aproximativas consterna esse homem que está em busca de verdades universais. Quando desconfia da atitude de adesão imediata às coisas, ele se comporta como um cientista e, como tal, relega os sentidos a um segundo plano e submete as coisas vistas a um processo de raciocínio lógico. Convém colocar-se à distância, criar um abismo entre a ordem empírica e a reflexão. Não experimentar, não levar em consideração o individual, mas construir conceitos¹⁴. Esta declarada recusa de Palomar ao mundo da subjetividade, tem como objetivo transformar o sensível em coisa pensada, em nome, em conceito, em idéia, em saber científico.

Impondo-se esses preceitos, ele enfrentará o desafio de aplicá-los durante a observação do “acasalamento de duas tartarugas”: “espia, sem ser visto, o amor das tartarugas.” Ver sem ser visto é uma condição a que ele se submeteu quando escolheu prolongar a aventura de Amilcare. Nota que, enquanto a tartaruga fêmea parece resistir ao ataque, o macho não mede esforços para abordá-la: “Tenta (a tartaruga macho)

mundo sensível do mundo inteligível representou um momento importante na história do pensamento, pois possibilitou a constituição dos conceitos universais, os quais demonstram que o elemento concreto não deve ser confundido com a substância: a coisa perde seu poder e se transforma em idéia da coisa.

¹⁴ Sobre essa idéia, Hegel afirma que “o olho do espírito nega o olho do corpo” (apud NOVAES, 1993, p.11).

insistentemente montá-la, mas o dorso da carapaça dela está descido e ele escorrega”. O desfecho da “batalha” sinalizará o padecimento que o ato imputa a essas criaturas cuja carapaça impõe toda espécie de obstáculo. É um narrador em terceira pessoa quem fornece os detalhes: “não se pode dizer quantos desses avanços chegaram a bom termo, quantos fracassam, quantos são apenas brincadeira, encenação.” (1994, p.21 e 22) Enquanto observa a situação embaraçosa, Palomar indaga-se sobre as sensações das tartarugas.

Quais são as sensações de duas tartarugas que se acasalam, é algo que a imaginação do senhor Palomar não consegue apreender. Ele as observa com fria atenção, como se se tratasse de duas máquinas: duas *tartarugas eletrônicas programadas para se acasalarem* (IDEM, p.22, grifo nosso)

Disposto a extrair um conhecimento do seu contato com o mundo, o homem-olho coloca-se à distância e, abandonando a esfera perceptual, busca objetivar suas sensações e restituí-las como matéria do intelecto. Por adotar uma atitude científica não consegue vê-las como duas tartarugas amantes. Elas são, aos seus olhos, “tartarugas eletrônicas programadas para se acasalarem”. O seu gesto analítico converte a experiência do ver em explicação racional dessa experiência, ou seja, em pensamento de ver, passando da percepção ao juízo.

Essa conversão das tartarugas em “máquinas de acasalar” inflige uma violação. Como observou Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*, a visão científica domina as coisas à distância e, ao recair sobre os homens, “transforma-os em manequins movidos unicamente por molas” (MERLEAU-PONTY apud NOVAES, 1998, p. 15)

O olhar científico de Palomar despoja as tartarugas de suas qualidades sensíveis, e imprime-lhes movimento pelas “molas” do seu raciocínio. A cena de Palomar com as tartarugas nos faz lembrar o comentário do estudioso Russel sobre a tela *Um domingo de verão na Grande Jatte*, de Seurat:

nenhuma nota captada ao vivo, nenhuma sensação imprevista, nenhum divertimento episódico [...] Os personagens são manequins geometrizados, colocados na aléia gramada como peões sobre um tabuleiro de xadrez, em intervalos num ritmo calculado quase matematicamente, segundo a lei da proporção áurea. [...] uma sociedade de manequins e autômatos em que o excesso de racionalismo retirou toda espontaneidade das ações. (1884, p.6)

A pintura de Seurat reduziu tudo à lógica geométrica, tal como Calvino pretende fazer pelos olhos de Palomar. A propósito desta tela de Seurat, o pesquisador Paulo Sérgio Duarte comenta que “Aquele tarde de Domingo nunca foi observada. Durante dois anos, foi inventada e construída no atelier, a partir de numerosos estudos”. Seurat constrói o seu quadro como uma máquina de dissecação do olhar, um instrumento analítico, na tentativa de fundar uma “ciência da pintura” (1993, p. 253).

Esses dois exemplos – a pintura de Seurat e a narrativa de Calvino – da atitude científica atrelada à arte demonstram como é lançar sobre o mundo um olhar generalizador que destitui os elementos de suas particularidades, homogeneizando-os. Olhando para o mundo de um prisma científico, Palomar entende que as mesmas leis aplicáveis às tartarugas podem explicar o homem e as máquinas. Essa constatação lhe dá a súbita ilusão de domínio, como se, em posse de um saber científico, ele pudesse controlar a “sociedade de manequins e autômatos” que se forma ao redor de si.

“Será que as tartarugas se entendem melhor que nós?” é o que se pergunta o sr. Palomar enquanto as analisa (IDEM, p. 22). Ao associar as tartarugas aos humanos, ele formula algumas hipóteses sobre “eros”, um programa das máquinas corpóreas humanas, mais complexo do que o das tartarugas:

O eros é um programa que se desenvolve nos emaranhados eletrônicos da mente, mas a mente também é pele: pele tocada, vista, recordada. E as tartarugas, encerradas em seu estojo insensível? A penúria de estímulos sensoriais as obriga a uma vida mental concentrada, intensa, leva-as a um conhecimento interior cristalino. (IDEM, p. 22)

A “penúria de estímulos sensoriais” imposta pela carapaça que isola o corpo das sensações exteriores é suprida pelo “conhecimento interior cristalino”. É curioso que, ao comparar os homens e as tartarugas, Palomar parece encontrar uma “vantagem” entre os répteis. É provável, concluirá, que o eros da tartaruga siga leis espirituais absolutas, enquanto os humanos estejam prisioneiros de um mecanismo que não sabem, ao certo, como funciona.

É difícil para o senhor Palomar, tão confiante no seu poder de controlar o mundo pelo pensamento, aceitar a sua sujeição aos impulsos e às paixões provocados por estímulos externos. Submeter-se a esses desejos significa ter a vontade condicionada. Na tentativa de renunciar esse condicionamento, ele busca convencer-se de que sabe operar a máquina humana. Temendo ver-se aprisionado pelos apetites corporais, Palomar vai munir o seu olhar do poder de reificar os objetos do mundo. Desde então, inicia um processo de construção de um mecanismo que irá protegê-lo dos estímulos externos.

Entendemos que Palomar estaria projetando nas tartarugas, figurativamente, o seu desejo de imunidade às sensações corpóreas. Ele exterioriza o seu desejo de criar uma carapaça mental, um estojo de proteção. Palomar parece buscar uma maneira de imunizar-se, ele não quer ceder aos apelos dos sentidos. Cobrindo-se com a couraça mental, ele se sentirá seguro para dar prosseguimento às suas inspeções.

Se pudesse tornar-se indiferente às seduções do corpo, Palomar governaria seu Eros. Ter o controle desse “programa” significa inibir sua ação ou ativar quando lhe convier. Para dar mostras de sua supremacia sobre a máquina humana, e mais precisamente sobre o programa Eros, Palomar opta por colocá-lo em funcionamento em uma circunstância inusitada. Estando em uma charcutaria¹⁵, ele recobre sua visão de erotismo ao olhar para os embutidos expostos nas estantes. Sente-se, então, atraído pelo nome e pela idéia das coisas que lhe despertam uma fantasia instantânea não tanto da goela, mas do Eros, uma vez que a memória do paladar e a memória cultural não lhe vêm em auxílio,

numa montanha de gordura de pato aflora uma figura feminina, besunta de branco a pele rósea, e ele logo se imagina perseguindo-a naquelas avalanches densas, abraçando-a e fundindo-se com ela. (IDEM, p 64)

O próprio personagem logo se dá conta da incongruência desse pensamento, e tenta “enxotá-lo” da mente. Contudo, dá seguimento às interpretações disparatadas. Ao erguer os olhos para os salames e para os patês, estes lhe parecem uma “tapeçaria de sabores”, enquanto o negrejar das trufas faz lembrar um traje a rigor num baile à fantasia.

¹⁵ Estabelecimento onde se vendem ou consomem defumados, salgados, patês, além de toda sorte de enlatados e outros comestíveis finos. Salsicharia.

Contrastando com a alegria dos comestíveis entram, no campo visual de Palomar, pessoas incolores, opacas e carrancudas que esperam para serem atendidas no balcão. Atento, busca colher no olhar dessa gente um reflexo de fascinação por aqueles tesouros, mas as faces e os gestos são apenas impacientes e fugidios, de pessoas concentradas em seus próprios problemas, que estão ali simplesmente para satisfazer um desejo gastronômico que orientará suas escolhas.

Enquanto as pessoas vêem alimentos e fatos, os olhos de cientista de Palomar vêem problemas e obstáculos, aparências que precisam ser explicadas. Suas observações postulam uma atitude que o distingue das demais pessoas, pois sua imaginação não associa de maneira instintiva as imagens aos sabores. Sua glotonaria é mental, estética, simbólica. Seu olhar transforma cada iguaria num documento da história da civilização, num objeto de museu. Ele experimenta, ao entrar na charcutaria, um prazer estético, como se estivesse diante de um objeto de arte. Seus olhos apreciam os petiscos intelectualmente, ele quer alimentar o espírito e não o corpo.

Côncio de que o condicionamento emocional e social pré-determina a forma ver o mundo, Palomar luta para livrar-se dessas amarras. Adota, então, um estratagema que consiste em despojar os objetos das interpretações com que estão recobertos. Designamos “olhar analógico” o recurso do personagem calviniano que consiste em retirar um objeto de um domínio conhecido e inseri-lo em um contexto inusitado.

O “olhar analógico” encenado por Palomar é, portanto, a identificação das semelhanças entre dois objetos de natureza totalmente diferente. Palomar parte de uma realidade conhecida (um referente) como o fim de reelaborá-la artificialmente. As imagens

analógicas construídas por ele são sempre alicerçadas em dois termos: o referente (já conhecido) e o contexto (artificial).

3. O olhar analógico

Firme no seu propósito de refutar qualquer forma de condicionamento, Palomar prossegue o seu percurso especulativo. Não obstante altere o alvo da observação, o seu olhar analógico reconhecerá sempre uma familiaridade entre objetos observados.

Em um dos seus exercícios visivos, o personagem-olho se atém à contemplação de um seio nu, enquanto passeia pela praia. Para delimitar seu campo de observação ele realiza um “recorte”, extraindo da anatomia da banhista a parte que lhe interessa, o seio. Ou seja, valendo-se de sua objetividade científica ele descontextualiza o objeto observado, isolando-o do todo e tornando irrelevante o fato de que um seio nu está cercado por um tabu cultural.

Executa, então, um inventário dos olhares que já foram lançados sobre essa parte do corpo da mulher, resgatando, com isso, os muitos modos de interpretar a sensualidade feminina. Inicialmente, ele “institui” uma espécie de “sutiã mental”- algo equivalente à carapaça mental - suspenso entre os seus olhos e o seio. O sutiã demarca a fronteira entre Palomar e o seio, e fixa a distância que ele deve (e pretende) manter.

Em seguida, o observador põe em prática um olhar firme e generalizador, tentando fazer com que o seio se confunda com a paisagem. “Conseguí fazer com que o

seio fosse absorvido completamente na paisagem, e também que meu olhar não pesasse mais que o olhar de uma gaiivota ou de um peixe”, diz para si mesmo o sr. Palomar. Logo, porém, renuncia essa possibilidade, pois teme que esse método talvez possa significar o “achatamento da pessoa humana ao nível das coisas” (IDEM, p.13).

A próxima estratégia é atribuir ao seio um valor maior que o das coisas ao redor de modo que, ao entrar em seu campo visual, ele seja percebido como “uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto” (IDEM, p.13). A reação do sr. Palomar a esse método é a preocupação de estar supervalorizando aquilo que um seio significa. Ele parte, então, para uma nova tentativa, um olhar carregado de interesse afetivo:

[...] agora o seu olhar, lambendo voluvelmente a paisagem deter-se-á no seio como especial cuidado, mas apressando-se em envolvê-lo num impulso de benevolência e gratidão por tudo... (CALVINO, 1994, p.14)

Enquanto avalia este seu novo método, surpreende-se ao ver a banhista – a quem ele acreditava ter poupado de quaisquer constrangimentos – levantar-se aborrecida e sacudir os ombros fugindo ao olhar do insistente observador. Indignado com a “fuga” de seu objeto de investigação, o personagem atribui à tradição – nossa herança cultural – o infortúnio de não permitir que o mérito das intenções seja reconhecido. O problema talvez não esteja no método, mas na dificuldade de se encontrar um objeto privado de toda potencialidade simbólica, nu de significados.

Nessa relação entre Palomar e o seio, que assume no texto a categoria de personagem, verificamos que a atividade especulativa desenvolve-se em três níveis: 1) um

narrador em terceira pessoa observa os movimentos de Palomar e os descreve; 2) o personagem Palomar observa o seio nu sob variadas perspectivas; 3) Palomar observa a si mesmo no ato de olhar o seio e se ocupa em julgar a validade dos seus métodos visivos. Interessam-nos, por enquanto, os níveis 1 e 2, concernentes ao olhar do personagem sobre o mundo e sobre si mesmo. Trataremos do ponto de vista do narrador no final deste capítulo.

Tal como constatamos no caso das tartarugas, aqui, ao eleger o seio como objeto de análise, o personagem impõe-lhe uma violência. A começar pela “mutilação” inicial, quando, comportando se como um cientista, ele fica indiferente à existência da banhista para fixar-se unicamente no alvo de análise: o seio.

A esse respeito, o teórico Starobinski, afirma que “a vontade de delimitar, de geometrizar, de fixar relações estáveis não se impõe sem uma violência suplementar sobre a experiência natural do olhar” (STARONBISKI apud NOVAES, 1998, 10). Em um procedimento científico, a partir do instante em que o objeto torna-se centro de interesse do pesquisador, ele é retirado de seu meio. Este é, segundo Novaes, o chamado “princípio isolante”. Posteriormente, ocorre a inserção do objeto em um determinado grupo, segundo um critério generalizador. É exatamente desta maneira que o Sr. Palomar procede nas suas investigações, quando tenta articular elementos tão díspares - seio nu, onda, queijo, grama, melro, estorninho, camaleão – agrupando-os sob o mesmo princípio.

Perseguindo esse propósito, Palomar parte para outra aventura. Entrando em uma loja de queijos em Paris, cada iguaria se transforma, a seus olhos, em documento da história da civilização, em objeto de museu.

É uma loja cujo sortimento parece querer documentar todas as formas de laticínios imagináveis; seu próprio nome, *Spécialités fromagères*, com aquele raro adjetivo arcaico ou regional adverte que ali se reverencia a herança de um saber acumulado por uma civilização através de toda a sua história e geografia. (IDEM, p. 66)

A queijaria converte-se por inteiro em uma coleção de objetos de arte, em um local onde as coisas se oferecem ao prazer estético do “cliente”, esperando receber camadas de significação, consoante à vontade e à experiência de vida do observador.

No “Museu dos Queijos” o consumo dos laticínios não se destina a alimentar o corpo, mas a nutrir a alma. É neste lugar que Palomar sente-se impulsionado a formular um conjunto de critérios que fundamentem a catalogação dos queijos. Ele pretende distribuir o conjunto de comestíveis segundo um princípio lógico-matemático que torne mais fácil sua observação e estudo. Inicia, então, a classificação dos laticínios: tira do bolso um bloquinho e nele começa a escrever nomes e assinalar ao lado de cada nome algum qualificativo que lhe permita, posteriormente, associar a inscrição ao alimento. Escreve *pavé d’Airvault* e anota ao lado “bolores verdes”, para *St. Maure* ele coloca “cilindro cinza granuloso com um bastãozinho dentro”. A seguir, acrescenta sua medida, “vinte centímetros”, e desenha um pequeno cilindro.

Absorto no seu exercício de catalogar os queijos, o homem do caderninho se surpreende com a jovem que lhe dirige a palavra, disposta a atender ao seu pedido. Atrás de si as pessoas estranham o comportamento despropositado e balançam a cabeça com ar irônico e impaciente julgando o pobre Palomar como um desses “tantos debéis mentais que andam soltos pelas ruas” (IDEM, p.69). Atônito com o fato de a jovem interromper-lhe os pensamentos, ele se apressa para formular o seu pedido.

O pedido saboroso e elaborado que tencionava fazer lhe foge da memória; gagueja; recai no que há de mais óbvio, mais banal, mais divulgado, como se os automatismos da civilização de massa esperassem aquele momento de incerteza para reencerrá-lo em seu poder. (IDEM, p. 69)

Ainda que Palomar tenha se empenhado exaustivamente para fugir ao convencional – tendo sido considerado até mesmo como um débil mental - quando é impelido pela situação a tomar uma decisão precipitada ele, sem tempo de refletir sobre o seu ato, volta a ser vítima do condicionamento, esse sortilégio do qual ele se julgava livre.

Com isso, evidencia-se o quanto é árdua a tarefa a que se impõe Palomar: a de limpar os objetos de toda camada de significação, estabelecendo com eles um contato possessivo e simbólico. Mas ele continua tentando, porque acredita estar no seu olhar analógico a saída da angústia de viver, que ele secretamente carrega consigo.

4) A necessidade de interpretar o mundo

Viajando pelo mundo, Palomar teve a oportunidade de visitar no Japão um templo budista. Dispondo-se a contemplar o absoluto - segundo os preceitos da filosofia zen que preconiza a purificação das mentes ofuscadas –, Palomar vê-se forçado a compartilhar sua visita ao templo com outros turistas. Adultos e crianças se acotovelam para fotografar cada detalhe, ansiosos para “digerir” o mais rápido possível a visita. Ele gostaria de conseguir esvaziar a mente, despir-se de sua individualidade, mas isso exige um esforço suplementar e o seu eu está aglutinado a uma multidão compacta e que está ali simplesmente porque aquele é o itinerário obrigatório da visita turística.

Subitamente, Palomar vê-se olhando o mundo com os “mil olhos” da multidão que o cerca. Ele se sente amalgamado a ela, incapaz, portanto, de usar o princípio isolante que lhe é tão útil na observação das coisas do mundo. Esse dado perturba o senhor Palomar, que vai procurar a resposta em outras experiências.

Estando no México, ele vai visitar as ruínas de Tula, antiga capital dos toltecas. Ali encontra um professor mexicano explicando a um grupo de estudantes que é impossível deprender, nos dias atuais, o significado daquelas ruínas. No entanto, o amigo que acompanha Palomar afirma exatamente o contrário: segundo ele, os signos das ruínas podem ser interpretados com certeza, ainda que alegoricamente. Pensando assim vai desenvolvendo teorias que explicam o porquê de tudo aquilo. Assim, diante das esculturas de serpentes que seguram crânios humanos em suas bocas, o amigo de Palomar exclama: “É a continuidade da vida e da morte, as serpentes são a vida, os crânios são a morte. Todavia, o professor, ao passar diante da mesma escultura comenta com o grupo: “*No se sabe qué quiere decir.*” (IDEM, p.91).

Palomar sente-se fascinado pelas explicações do amigo, pelas alegorias, pelas referências mitológicas, mas, paradoxalmente, vai sentindo também atração pelas idéias do guia mexicano que se nega a interpretar qualquer signo que não pertença ao seu contexto cultural.

uma pedra, uma figura, um signo, uma palavra que nos cheguem isolados de seu contexto são apenas aquela pedra, aquela figura, aquele signo ou palavra: podemos tentar defini-los, descrevê-los como tais, só isto. Se além da face que nos apresentam possuem também uma outra face, a nós não é dado sabê-lo (1990, p.90).

A atitude do professor mexicano sinaliza que o ato de olhar poderá chegar ao ponto extremo de se reduzir a si mesmo, e de recusar tudo aquilo que não for o exclusivo ato de ver, a pura visibilidade.

Vale aqui fazer uma pausa para a inserção das palavras de Italo Calvino, que, ao ser interpelado pela revista *Europe* sobre qual seria a atitude correta - interpretar ou não interpretar os signos que se apresentam ao nosso olhar - Calvino respondeu afirmando reconhecer como válidas as duas atitudes: a do amigo de Palomar, que tem paixão por interpretar e dar vida às coisas, e a do guia mexicano, que refuta qualquer possibilidade de interpretação daquilo que está fora de seu contexto cultural. Nas palavras de Calvino,

Não podemos agir sem interpretar, sem nos interrogar sobre a significação das coisas, sem nos engajar em alguma explicação. Mas que se trate de um soneto de Dante, de uma pintura alegórica medieval ou, mais ainda, de um objeto etnográfico proveniente de uma civilização distante da nossa, muitos elementos lacunares e o contexto global nos falta. Mesmo que consigamos estabelecer rigorosamente algumas significações, em nosso contexto tais significações tomam um sentido muito diferente (1997, nº 817)

Calvino representou neste conto os comportamentos no seu antagonismo, acentuando a obstinação do guia mexicano que continua dizendo até o fim que ninguém conhece o significado das coisas. Palomar admira a atitude do professor que se recusa a atribuir símbolos, mas é incapaz de estabelecer um contato com o mundo sem interpretá-lo. **E isso** porque, comportar-se daquele modo é negar a historicidade do olhar que está carregado parâmetros culturais acumulados ao longo da experiência humana. No dizer de Ferreira Gullar, “Nós vemos o mundo com a nossa história, como seres históricos. Nós não

apreendemos as coisas *aqui e agora* como se tivéssemos nascido neste momento” (1993, p.218, grifo nosso).

É esse saber coletivo que acessamos, quando somos invadidos pela ânsia de tudo interpretar. Essa ansiedade é tão freqüente que se tornou uma necessidade para o homem, que é um ser simbólico. Por causa desta característica constitutiva de sua natureza, não escapa de buscar sentido em qualquer coisa que se apresente em seu campo visual. A teórica Eni Orlandi faz uma comentário importante a esse respeito:

O homem esta condenado a significar. Com ou sem palavras diante do mundo, há uma injunção à interpretação: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico. (1992, p.31-32)

O ato de ver é, pois, seguido de interpretação e, ainda que não falemos uma determinada língua nem tampouco conheçamos as circunstâncias de vida dos artistas que produziram certas obras, podemos formular hipóteses sobre o significado dessas obras. Isso decorre de nosso desejo primordial de atribuir sentido a tudo.

Se um olhar não é mais nutrido por uma cultura coletiva, Palomar parece nos apontar uma saída: enveredar por outros caminhos e construir nosso próprio conjunto de relações culturais. Isso nos permitirá conferir um sentido específico àquilo que olhamos. É acreditando nisso que ele multiplica as visões particulares do mundo constituídas como sistemas simbólicos. O olhar múltiplo encenado por ele revisita as antigas e coletivas referências culturais, para depois substituí-las.

Em suas andanças, Palomar nos convida a adotar o mesmo objetivo: “é preciso investir-se a si mesmo nas coisas, reconhecer-se nos signos, **transformar o mundo**

num conjunto de símbolos” (IDEM, p.22, grifo nosso). Temos que admitir que é desse desejo que nasce a literatura. É do embaralhamento das convenções e da tentativa de transpô-las que surgirá o estranho, o novo, o artístico.

Quando as interpretações do mundo se tornam gastas e sem força expressiva é hora de encetar o olhar analógico proposto por Calvino. Mas é preciso encontrar a maneira correta de fazê-lo, evitando que a individualidade exceda ou que racionalidade transforme o mundo dos homens em mundo das coisas.

Palomar esquadrinhou o mundo tentando descobrir a melhor maneira de lidar com o seu impulso simbólico. Há uma passagem em que ele, acompanhado de sua mulher, vai forjar um sentido para o canto dos pássaros. A narrativa que traz esta aventura, intitulada “Assovio do Melro”, estabelece uma analogia entre a linguagem dos pássaros com a linguagem humana e o com silêncio.

Palomar está no jardim de sua casa com sua mulher. Ambos competem para mostrar o quanto são conhecedores da linguagem de uma espécie de pássaros chamada melro. Para tanto, é necessário que o personagem-olho desenvolva uma outra habilidade: a acuidade auditiva.

[...] os pássaros invisíveis entre os ramos despejam em torno dele um repertório das mais variadas manifestações sonoras, envolvem-no num espaço acústico irregular e descontínuo [...] no qual o equilíbrio se estabelece entre os vários sons, nenhum deles se elevando sobre os outros em intensidade ou frequência... (1994, p. 24)

Durante um certo tempo, o canto dos pássaros ocupa a atenção auditiva de Palomar que se concentra nos trinos procurando agrupá-los em categorias. Na

tentativa de classificar as “manifestações sonoras” captadas pelo seu ouvido, consegue apenas chegar a um esquema genérico que não satisfaz o homem que cultua a “precisão nomenclatória e classificatória”. Sente uma grande culpa ao notar a sua ignorância quanto ao significado dos sons e dos intervalos entre eles.

Esforçando-se para decodificar a irregularidade dos sons ele finalmente capta um assovio que se destaca entre os demais e que lhe parece idêntico ao assovio humano. Presume tratar-se de um “casal de melros”, o que o leva às conjecturas:

[...] trata-se de um diálogo ou cada melro canta para si e não para o outro? E, num caso ou noutro, trata-se de perguntas e respostas (ao outro ou a si mesmo) ou de confirmar algo que é sempre a mesma coisa (a própria presença, a atribuição à espécie, ao sexo, ao território) (IDEM, p.26)

Na medida em que formula hipóteses sobre o sentido dos sons, ele transfere aos pássaros propriedades da linguagem humana. “Mas serão os diálogos humanos diferentes em algo?”, ele pergunta a si mesmo. Personificado, o casal de melros – com vocação de bípedes terrestres – passa a representar, na ótica de Palomar, a sua relação com sua esposa.

Sob essa perspectiva, ele supõe que os trinados repetidos talvez representem simplesmente uma afirmação existencial como um “estou aqui”. Se assim fosse, o canto teria um caráter redundante uma vez que a presença das aves, percebida pelos órgãos visuais, bastaria para que isso se verificasse. “Bastava olhar para ter certeza de que o casal de pássaros estava no seu jardim.” Tal como ocorre com os pássaros, o diálogo entre o

senhor e a senhor Palomar caracteriza-se pelos enunciados pleonásticos do tipo “lá estão eles” quando esse dado já havia sido constatado (IDEM, p. 27).

Nas trocas verbais entre marido e mulher, assim como na comunicação entre os pássaros, enunciam-se recomendações inúteis, supérfluas que se destinam à demonstração de intenções que não condizem com as palavras. Exemplo disso é o que acontece com a mulher que diz “Reguei (o jardim) ontem, já está seco”, mas na verdade o que pretende é demonstrar uma familiaridade com os melros que não se incomodam com a sua voz.

Ao confrontar as informações que capta pelos olhos e as que lhe chegam pelos ouvidos, Palomar conclui que as conversas – dos pássaros e dos humanos – “são um diálogo de surdos, uma conversa sem pé nem cabeça” (1994, p.26). Ora, é na discrepância entre o que ele ouve e o que vê que as intenções podem ser reconhecidas.

Se os cônjuges intencionam, independente do que pronunciam, sinalizar um ponto de vantagem em relação ao melro, bastaria que se mantivessem em silêncio. Refletindo dessa maneira, Palomar admite que o silêncio contém sempre algo além daquilo que a linguagem pode expressar. Ele acaba concluindo que, de qualquer maneira, “daria no mesmo se nos limitássemos a assoviar” (IDEM, p.28).

Quando correlaciona o assovio às palavras, Palomar toca em importantes questões da linguagem. Além de levantar aspectos sobre a arbitrariedade do signo¹⁶ ele traz

¹⁶ Quando atribui significados aleatórios aos sons dos pássaros, ele confirma o caráter imotivado dos signos lingüísticos, que são meras convenções. É o lingüista Ferdinand Saussure quem discorre sobre as noções de significante e significado, ou seja, sobre a arbitrariedade do signo. A respeito da gênese da linguagem, Nietzsche afirma “não é logicamente que ocorre a gênese da linguagem, que é um processo metafórico.” (1873, p.56)

à tona noções particulares do ato comunicativo. Um dos aspectos diz respeito à natureza subjetiva do signo lingüístico que adquire sentido numa situação enunciativa específica.

Sabemos que, em um evento pragmático, os sentidos derivam não só da combinação e encadeamento das palavras, mas também de um conjunto de condições de uso da língua que envolve o comportamento lingüístico e o social e é constituído de dados comuns ao emissor e ao receptor. Ou seja, como falantes de uma língua temos internalizado um código lingüístico, que adotamos como referente, mas isso não é o suficiente para que a comunicação seja efetiva. O referente lingüístico revestir-se-á de significados conforme o contexto situacional em que esteja inserido. Ou seja, uma mesma palavra traz consigo facetas semânticas que poderão ser manifestas em contextos específicos. Como sabemos, esse mecanismo de variação semântica é chamado polissemia. É curioso observar, todavia, que a mudança semântica não acarreta variação no referente. Sendo assim, um referente, por seu caráter fixo, estável, poderá ser transferido para contextos diferentes.

Palomar parece partir do princípio de que a convenção não é a condição do sentido, portanto, basta que se mantenha a convenção – estável - e se altere o contexto – instável. Esse raciocínio constitui um ditame para os exercícios visuais praticados por Palomar.

Há que se observar, ainda, o paradigma adotado pelo homem-olho na atribuição dos sentidos ao seu mundo circundante. O fato de ele se servir de aspectos da comunicação humana para explicar as manifestações sonoras das aves prova que Palomar está buscando apenas metamorfosear o mundo em homem, lutando por um entendimento

do mundo como uma coisa a sua semelhança. Se assim é, o que ele consegue alcançar é simplesmente o sentimento de assimilação, uma vez que seu procedimento consiste em tomar a si mesmo por medida de todas as coisas.

Como se vê, o escritor italiano injeta no espaço ficcional não só a problematização do signo como elemento de comunicação, mas também reflexões sobre a atitude do homem como intérprete do mundo. Certamente seria possível, para um estudante versado em Lingüística, realizar uma análise fecunda dessa narrativa. Contudo, como o nosso trabalho integra o terreno da Teoria Literária, não nos sentimos em condições de seguir por esse caminho.

O que podemos concluir é que, no exercício de sua competência interpretativa, Palomar se vale de um parâmetro – os referentes lingüísticos –, mas manipula habilmente o contexto. Sua proposta de um novo olhar consiste, por conseguinte, em um jogo de **descontextualização**.

Calvino procura demonstrar através das atitudes do personagem Palomar que, com a inserção de um dado conhecido em um novo contexto, é possível gerar novos significados e diferentes finalidades para um objeto¹⁷.

A proposta calviniana é, portanto, a de uma **releitura**, de uma reelaboração das convenções como código partilhado por uma comunidade interpretativa que delas retira um sentido, uma interpretação do mundo.

¹⁷ A proposta de Calvino de certo modo equipara-se ao projeto artístico de Marcel Duchamp que insere o urinol no âmbito artístico convidando os observadores a olhá-lo despojando-o de sua funcionalidade. Marcel Duchamp convida o espectador a deslocar “o urinol de porcelana” do contexto do cotidiano para um contexto de peça de arte e a reinterpretá-lo. Encontramos em Calvino um desafio semelhante ao de interpretar a obra de Marcel Duchamp à luz das convenções.

Mas, ao manusear as peças desse jogo, Calvino transfere uma preocupação ao seu personagem Palomar: é preciso fugir à fixidez dos sentidos. É por isso que o personagem de Calvino nunca nos oferece respostas. Ao contrário, mantém-nos em constante estado de interrogação, porque acredita que perguntar é colocar em aberto. A abertura consiste em não fixar uma resposta. O debate de idéias, os argumentos e contra-argumentos é um processo de busca que vale mais que as próprias conclusões a que possamos chegar. É preciso manter o espírito em estado de busca, inquiridor. Assim prosseguem o sr. Palomar, o mundo que o cerca e os leitores: “Continuam a assoviar e a interrogar-se perplexos, ele e os melros” (1994, p.28).

Alimentando o espírito inquiridor de seu personagem, Calvino lhe oferece sempre novas oportunidades de colocar em prática sua voracidade interpretativa. Palomar simula estar perseguindo insistentemente uma verdade quando busca um equilíbrio entre os seus princípios e a sua experiência. Na verdade, o que ele pretende é por à prova os meios dos quais o homem se vale para chegar ao conhecimento.

A experimentação exaustiva dos métodos que conduzem à verdade foi tematizada em “O modelo dos modelos”. Neste episódio, o sujeito do olhar formula a hipótese de que a solução para compreender as experiências humanas encontra-se na escolha de método perfeito de observação da realidade. *Método* significa, etimologicamente, “caminho para chegar a um fim”. Seguir um método corresponde, portanto, a caminhar em direção determinada, visando um fim pré-estabelecido.

Tendo delimitado o caminho a ser percorrido, o investigador poderá aproximar-se da verdade. Pensando nisso, Palomar determina a perspectiva (modelo) a ser

adotada e, em seguida, imagina como ela pode ser aplicada à realidade. Todavia, escolher um modelo não resultou tarefa fácil para Palomar, pois a realidade recusava-se a adaptar-se ao método. O personagem persistiu, procurando desconsiderar tudo aquilo que “sobrava” da realidade: “todas as lacerações e contorções e compressões que a realidade humana deve sofrer para identificar-se com o modelo deviam ser consideradas acidentes momentâneos e irrelevantes” (1994, p. 98).

Essa busca obsessiva por um modelo que se ajuste perfeitamente à realidade, efetuada pelo personagem calviniano, sugere o comportamento de alguns pesquisadores e cientistas que acreditam ser possível obter um modelo que permita exaurir a compreensão da realidade. Quantas vezes, estudiosos empenham-se na busca de uma teoria generalizadora que poderá abrigar a explicação para todas as situações reais. Um método, nas suas várias formulações, tem um papel de regular o pensamento, isto é, de verificar e avaliar as idéias e teorias. É, indubitavelmente, um guia do trabalho intelectual e um avaliador dos resultados obtidos. Contudo, pode revelar-se, dependendo do uso que fazemos dele, uma forma de aprisionamento.

O modo como Calvino representou, em seu livro *Palomar*, a busca do método ideal empreendida obsessivamente pelo personagem, levou-nos a relacionar a atitude de Palomar, indignado porque a realidade não se adaptava ao método, com o mito de Procusto, personagem da mitologia grega que, depois de hospedar as pessoas em sua casa, infligia-lhes uma espécie de mutilação para que elas coubessem em sua cama de ferro. Essa cama de ferro é a metáfora do modelo padronizado ambicionado por alguns estudiosos, inclusive por Palomar. Assim como o leito de Procusto, os métodos revelam-se violadores das individualidades.

Esse mito também nos faz lembrar a insistência de alguns pensadores do século XIX que, em suas formulações teóricas, pareciam padecer da síndrome de Procusto. Entusiasmados com o desenvolvimento das ciências, eles julgaram que poderiam submeter todos os campos do saber ao método usado pela “ciência da natureza” mesmo quando o objeto fosse o homem. Nesse caso, o que levava à defesa de um único método de conhecimento não era tanto a preocupação de “ordenar” as idéias, mas a de dar uma explicação causal a todos os fatos, fossem eles naturais ou humanos. Essa forma de pensamento impôs um nivelamento entre as coisas, os animais e os homens.

Acometido, por alguns instantes, da síndrome de Procusto, Palomar intenta “cortar” da realidade o que sobra para que ela caiba no seu molde. Contudo, ele se dá conta de que, agindo assim, ele transformaria o modelo em uma “fortaleza”:

[...] tudo aquilo que os modelos procuram modelar é sempre um sistema de poder; mas se a eficácia do sistema se mede pela sua invulnerabilidade e capacidade de durar, o modelo se torna uma espécie de **fortaleza** cujas muralhas espessas ocultam aquilo que está fora (IDEM, p.99, grifo nosso)

Pensemos com mais cuidado na metáfora da fortaleza usada por Calvino: a fortaleza designa um lugar seguro onde podemos nos esconder de nossos inimigos. Contudo, suas muralhas, como nos disse Calvino pela boca de Palomar, ocultariam a nós o que está do lado de fora, transformando-nos em prisioneiros. São assim as nossas verdades¹⁸, elas nos dão a ilusão de segurança e nos tornam cativos.

¹⁸ O filósofo Nietzsche define a verdade do mesmo modo como Calvino define o modelo, ou seja: “Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se

Talvez o melhor, pensa então o nosso personagem, seja adotar “modelos diáfanos” em oposição às muralhas bloqueadoras. Os modelos transparentes seriam os valores e os conceitos que a sociedade silenciosamente adquire sem que tenham sido impostas de forma manipuladora (1994, p.99). Contudo, esta idéia também será refutada e, em vez de um modelo diáfano, o Sr. Palomar passa a desejar

[...] uma grande variedade de modelos, se possível transformáveis uns nos outros segundo um **procedimento combinatório**, para encontrar aquele que se adaptasse melhor a uma realidade que por sua vez fosse feita de tantas realidades distintas, no tempo e no espaço. (IDEM, p.99)

O sr. Palomar não chega a uma conclusão definitiva sobre o escolha dos modelos, mas aceita provisoriamente a idéia de que o melhor seja aproximar-se da realidade por diferentes caminhos, olhar para ela desde diferentes pontos de vista sabendo-se previamente que qualquer perspectiva escolhida só poderia dar conta da realidade de modo sempre restrito e temporário, já que a totalidade do real não pode ser abarcada.

Não só no episódio descrito, mas em toda a longa da travessia interpretativa de Palomar, essa atitude de insatisfação pelo modelo fixado levará o sujeito do olhar a elaborar sempre novos “modos de ver”. Enquanto isso, nós, leitores, ávidos por conclusões, nos perguntamos que enigma se esconde por trás desta multiplicidade. Mas ao mesmo tempo, tiramos disso uma lição: qualquer interpretação que se faça será lacunar, parcial e provisória.

tornaram gastas e sem força sensível, moeda que perderam a sua efigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (1975, p.57).

5) A “**Dangerosíssima Viagem**¹⁹”

Em seu itinerário à procura de um saber enciclopédico, o personagem-olho de Italo Calvino, cuja manifestação inicial materializou-se na pele de Amilcare, esboçou expectativas, formulou hipóteses, arquitetou métodos variados de apreensão da realidade. Seus olhos selecionaram, recortaram e reconstruíram a realidade como um objeto do conhecimento, controlável, verificável, e capaz de ser corrigido por novas elaborações.

Contudo, enquanto perseguia os seus objetivos, Palomar parece não ter realizado qualquer espécie de deslocamento físico, somente um movimento da mente, que lhe permitiu presentificar os elementos do mundo real. Com isso, ele foi capaz de despojar cada objeto de suas qualidades sensíveis. Assim, o terraço do Sr. Palomar, seu quintal, seu jardim, a praia, a queijaria, o templo budista ocuparam um espaço de sua cabeça, nos circuitos entre os olhos e o cérebro, um espaço em forma de labirinto, com muitos corredores e nenhuma saída.

Acreditando ter a posse do conhecimento das coisas do mundo ou pelo menos do quanto o mundo podia entrar em seu olho, ele decide que é chegado o momento de aplicar a sua sabedoria cósmica às relações com seus semelhantes.

Na tentativa de aproveitar a sua sabedoria cósmica para explicar a espécie humana, ele começa a explorar a sua geografia interior, traçar um diagrama dos movimentos de seu ânimo, extrair dele as fórmulas e teoremas, apontar o telescópio para as órbitas traçadas pelo curso da sua vida. Essa é a nova fase de seu itinerário. Ele crê que

¹⁹ expressão elaborada pelo poeta Drummond para designar a tentativa do homem de conhecer a si mesmo.

finalmente poderá vaguear com o olhar dentro de si. Mas de nada lhe servem os saberes acumulados com a sua experiência científica. É a partir desse momento que ele vê escancarar-se, diante de si, “um **abismo** entre a realidade e os princípios”. (IDEM,p.99, grifo nosso).

Inclinado a preencher esse abismo, ele principia um exame escrupuloso dos novos métodos que lhe permitirão realizar a sondagem da natureza humana. É nesse instante que os seus instrumentos de investigação se revelam incompatíveis com a nova realidade que ele se dispõe a conhecer. Se antes ele estava habituado a considerar-se um ponto anônimo e incorpóreo enquanto contemplava as estrelas, a lua, o sol e até um seio nu, para investigar a convivência humana ele não podia mais desprezar a sua individualidade. Agora o seu objeto de análise era algo parecido com a sua própria face refletida no espelho. Era a carne de sua carne. E Palomar conhecia tão pouco de si.

Durante tanto tempo ele se esforçou para camuflar o seu “eu”, para subtrair-se às experiências, que agora era incapaz de resgatar a individualidade perdida. Seus exercícios, até então, visavam sempre o ganho da objetividade. Para isso ele criou sutiãs e carapaças mentais.

Depois de tentar cobrir as coisas do mundo com as suas interpretações, apropriando-se mentalmente delas, ele se debatia com a sua inaptidão para as coisas do homem. Embora soubesse que o “conhecimento do outro tem isso de especial: passa necessariamente através do conhecimento de nós mesmos” (IDEM, p.106), Palomar era incapaz de colocar esse princípio em prática.

A relutância de Palomar na sondagem da alma humana assemelha-se àquela manifesta no poema de Carlos Drummond de Andrade, “O homem: as viagens”. Esse poema tematiza a exploração do desconhecido como uma busca insana do homem pelo seu bem-estar. O eu lírico começa por denominar o homem como um “bicho da Terra tão pequeno” que reiteradas vezes é tomado por uma insatisfação que o impulsiona a experimentar o que há de misterioso no espaço. Inventando meios sofisticadíssimos (cápsula e foguetes), o “bicho da Terra” consegue chegar a lugares até então inimagináveis – a lua, marte, vênus, júpiter e até o sol onde ele planta bandeirola para sinalizar o que lhe pertence, o que ele colonizou, civilizou e humanizou. O resultado é que todo espaço sideral vira colônia do homem que, não obstante, continua descontente. Ao fim, o eu lírico nos lança uma pergunta:

Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a difícilima dangerousíssima viagem
de si a si mesmo:
pôr o pé no chão
do seu coração
experimentar
colonizar
civilizar
humanizar
o homem
descobrimo em suas próprias inexploradas entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de con-viver.

(Carlos Drummond de Andrade
In *As Impurezas do Branco*,
1973, grifo nosso)

A exemplo do poema de Drummond, o personagem de Calvino percorre distâncias com o intuito de dominar o espaço desconhecido. Palomar coloniza e humaniza o

mundo por meio de seu pensamento, projetando-se em tudo aquilo que o circunda, mas não está equipado para realizar a **dangerosíssima viagem**²⁰, ou seja, a humanização de si mesmo.

Como observar a consciência humana individual? – pergunta-se Palomar. Os seus olhos buscam as leis objetivas gerais, universais. Como estabelecer leis objetivas para o que é essencialmente subjetivo, como o psiquismo humano? (IDEM, p.108),

Calvino transfere essas indagações ao seu leitor porque o seu personagem está ocupado em inventar um modo de eximir-se da responsabilidade de fazer escolhas, de interpretar. Preparando-se para aprender a “como estar morto”, Palomar decide que é a irresponsabilidade própria dos mortos que ele ambiciona conquistar: “aos mortos não deve importar mais nada porque não lhes compete mais pensar nisso: é nessa **irresponsabilidade** que os mortos encontram a sua alegria.” (CALVINO, 1994, p.110, grifo nosso).

Assim, a idéia de estar morto apresenta-se a ele como natural. Estar morto significa habituar-se à desilusão de um “estado definitivo”. Essa seria a única forma de pôr um fim a sua exaltação interpretativa.

Certamente os que continuam a viver podem, com base nas modificações por eles vividas, introduzir modificações até na vida dos mortos, dando forma ao que não tinha ou que parecia ter uma forma diversa: reconhecendo, por exemplo, um justo rebelde naquele que era vituperado por seus atos contra as leis, celebrando um poeta ou um profeta naquele que estaria condenado à neurose ou ao delírio. Mas são modificações que contam sobretudo para os vivos. Para os mortos, seria difícil tirar algum proveito delas. (1994, p.111)

²⁰ A esse respeito, Nietzsche lança a seguinte indagação: “O que sabe propriamente o homem sobre si mesmo? [...] seria ele sequer capaz de alguma vez perceber-se completamente, como se estivesse em uma vitrina iluminada?” (1975, p.54).

Nesse ponto, Calvino convida “os que continuam a viver”, portanto, os leitores, a perpetuarem os exercícios visuais iniciados por Palomar. A partir das experiências vividas, os leitores poderão atribuir significados à trama de Palomar. Sendo assim, as vivências acumuladas pelo leitor somam-se ao “patrimônio genético” e a “memória cultural e a linguagem” para formarem um novo saber.

Desde que o leitor tenha sido convocado a incluir-se na intriga ficcional, o patrimônio genético de que fala Calvino pode ser interpretado de um prisma literário, associando-se, portanto, à produção intelectual de um escritor.

Quando solicita o envolvimento do leitor, dando-lhe a liberdade de “introduzir modificações até na vida dos mortos”, isto é, de interpretar o personagem a partir de sua ótica dando-lhe nova existência, o autor espera uma participação ativa do leitor no processo de compreensão e de inteligibilidade textual. Porém, essa participação leva em conta uma atitude de leitura baseada numa estratégia de escrita: inscrever o texto nas convenções sociais, históricas ou literárias, que permitem a sua compreensão. Isso, segundo Wolfgang Iser (1976, p.101), equivale a aplicar todo um leque de estratégias narrativas que irão produzir determinados efeitos, permitindo uma interpretação. Dessa forma, o ato interpretativo pressupõe a assimilação de um conjunto de regras e idéias que regulam e limitam a liberdade do intérprete. Nestas condições, dá “forma ao que não tinha ou que parecia ter uma forma diversa” implicará sempre a elaboração de uma conjectura que permita aceitar ou transgredir as convenções a partir da própria prática textual. (CALVINO, 1994, p.111)

Sentimo-nos autorizados a explorar a metáfora do **ato de ler**, pois compreendemos que o personagem calviniano percorre seus olhos pelo mundo das coisas tal como um leitor, pelas páginas de um livro.

Seguindo essa linha de pensamento, é lícito observar que no mundo das palavras também nos deparamos com **convenções**, ou seja, estratégias que orientam a nossa interpretação do mundo narrado. O estatuto de narrador, por exemplo, é uma convenção literária. Conhecendo as convenções literárias, os leitores criam expectativas e formulam hipóteses em relação às obras literárias. O leitor poderá assim ler ou reler **com** ou **contra** as convenções tradicionais, que são constitutivas na medida em que são usadas para dar sentido ao universo ficcional.

Assistimos, durante as expedições de Palomar, a uma técnica do aproveitamento das convenções - quer se fale do mundo escrito ou do mundo não escrito - que são alteradas, ou seja, reelaboradas para que se estabeleça uma nova interpretação da realidade.

Talvez aí resida a poética da releitura proposta por Calvino. Poderíamos então afirmar que ela preconiza a reutilização dos conhecimentos pré-existentes e adota o texto ficcional como um espaço problemático, por meio do qual se pode procurar possibilidades de transformação da escrita literária em exploração de territórios. Para que essa exploração se concretize com sucesso é necessário que o leitor conheça as regras que declaram o caráter do jogo e também se disponha a reorganizá-las.

O leitor criativo dará continuidade à jornada iniciada por Palomar, (re)traçando as linhas do seu percurso e, com isso, assegurando a subsistência do espírito de

busca que caracteriza a espécie humana. A responsabilidade que Calvino transmite ao leitor, ao matar o seu personagem, é a de garantir que a euforia interpretativa não tenha fim. A proposta é de um desafio à morte, à idéia de finitude.

Para elucidar a noção de permanência, Calvino pressupõe o suceder das gerações como as fases da vida de uma única pessoa que continua por séculos e milênios. O que sucede é que, nesse caso, o homem consegue apenas procrastinar o problema da morte individual à extinção do gênero humano. Mas, ainda que a espécie humana seja extinta da face da terra, o espírito inquiridor, de alguma forma, se manterá.

Desembarcam os exploradores de um outro planeta, decifram os traços registrados nos hieróglifos das pirâmides ou nas fichas perfuradas das calculadoras eletrônicas; a memória do gênero humano renasce das cinzas e se dissemina pelas zonas habitadas do universo (IDEM, p. 111)

Depois de fazer essas reflexões, Palomar decide descrever minuciosamente cada episódio de sua vida, mas nesse momento o narrador interrompe as suas aspirações para nos anunciar a sua morte. Contudo, não poderá anunciar jamais o fim de sua busca porque, quanto a essa, os leitores se encarregarão de não permitir que ela seja interrompida.

5) Os exercícios óticos do narrador em *Palomar*

Enquanto perseguíamos, instigados por Palomar, os caminhos que nos conduzem a um saber sobre o homem e sobre as coisas, não dedicamos a devida atenção a

um dado importante: a configuração do personagem delinea-se aos nossos olhos por intermédio das lentes do narrador. São elas que ampliam ou reduzem a visão, fazendo chegar aos nossos olhos uma imagem alterada do objeto visado. Por vezes, esquecemo-nos de que o narrador aparelhou os nossos olhos e temos a ilusão de um contato direto – a olho nu – com a personagem. Em outras situações, o narrador sublinha os contornos de seu instrumento óptico com o fim de realçar o manuseio das técnicas visuais. Então, as suas lentes nos permitem discernir o poder do olhar e nos levam à reflexão sobre os efeitos de sentido provocados pela adoção de um determinado ângulo.

Entendemos que a lente – o ponto de vista - do narrador é a postura visual que ele assume diante dos eventos narrados. Posicionando-se fora da diegese, o narrador do livro *Palomar* exerce a sua *função narrativa*, expondo-nos a seqüência dos fatos. Contudo, não se restringe a narrar. Ele marca, por meio dos discursos valorativos, seu envolvimento com o personagem e com as ações.

No primeiro nível, encontramos um narrador heterodiegético que se vale da prática visiva com finalidade descritiva. Ele se restringe a apresentar o espaço ocupado por Palomar. Ao fazê-lo, parece estar preocupado em demarcar a ausência de seu envolvimento com o personagem, por isso descreve-o como parte integrante da paisagem: “O mar está levemente encrespado e pequenas ondas quebram na praia arenosa. O senhor Palomar está de pé na areia e observa uma onda” (CALVINO, 1994, p.7). O distanciamento entre personagem e narrador é também marcado pela formalidade do tratamento com que o narrador se refere ao *senhor* Palomar. O narrador pretende, adotando essa postura imparcial, assegurar uma ilusão de neutralidade. Tal recurso ficcional – a neutralidade – confere ao narrador a exígua função de apresentar ao leitor um espetáculo em que o próprio

narrador desempenha o seu exercício visivo enquanto observa o personagem numa atitude especulativa (IDEM, p.7). Ele seria uma espécie de “testemunha do olhar”, nos termos do teórico Silviano Santiago, que, enquanto tal, sublinha a experiência do ver e do observar:

O narrador [...] olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”. [...] Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. **A experiência do olhar.** (CALVINO, 1994, p.38 grifo nosso).

O narrador teria, nesse caso, a função de “fazer ver”. É esse tipo de olhar neutro que parece predominar em Palomar. Todavia, por mais que o narrador, valendo-se do recurso à neutralidade, minimize os indícios de sua presença, não podemos nos esquecer de que é ele quem manuseia a objetiva.

O distanciamento confere-lhe a objetividade necessária para apreciar o personagem e as suas ações. Do alto grau da sua clarividência nasce a sua capacidade de onisciência. Do ângulo adotado emana o olho que vigia e a voz que controla.

O senhor Palomar [...] observa uma onda. Não que esteja absorto na contemplação das ondas. Não está absorto, porque sabe bem o que faz: quer observar uma onda e a observa. Não está contemplando, porque para a contemplação é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias de ânimo conforme: e embora em princípio o senhor Palomar nada tenha contra a contemplação, nenhuma daquelas três condições, todavia se verifica para ele (CALVINO, 1994, p.7)

A posição ocupada pelo narrador outorga-lhe a vantagem de poder distinguir o “parecer ser” do “ser”. Para um observador desatento Palomar poderia “parecer” estar em atitude contemplativa. Contudo, o narrador penetra a sua onisciência e nos alerta: não se trata de um ato contemplativo, o homem que temos diante dos olhos (da

mente) simplesmente observa. O lugar escolhido como ângulo de observação é privilegiado, mas não é sempre o mesmo, há variação.

O conhecimento que detém sobre o personagem, impulsionará o narrador a manifestar, ainda que sutilmente, um envolvimento afetivo. Não podemos dizer, então, que esse narrador simplesmente olha, ou que ele quer extrair a si da ação narrada - como um jornalista ou um espectador. A imparcialidade é, como adiante se verá, artificial.

As avaliações do narrador manifestam-se em diferentes graus. Há situações em que ele emite seus julgamentos sobre o personagem por meio do emprego de adjetivos, como podemos constatar no fragmento “Homem *nervoso*, [...] o senhor Palomar tende a reduzir suas próprias relações com o mundo externo.” (CALVINO, 1994, p.8, grifo nosso). Em outra ocasião lemos que “Palomar, homem *discreto*, volve o olhar para o horizonte marinho” (IDEM,p.12). Os adjetivos “nervoso” e “discreto” são manifestações da subjetividade do narrador que não só relata os fatos, mas também deixa transparecer um juízo de valor sobre o personagem. Esse tipo de manifestação é designado, na terminologia de Fiorin, como *função de atestação*.

Um outro tipo de avaliação, denominada *ideológica*, diz respeito ao julgamento das ações do personagem. O livro traz poucos exemplos desse tipo de apreciação, sendo um deles perceptível quando Palomar está entretido com o canto dos pássaros e o narrador faz o seguinte comentário: “ele pode manter-se absorto em seu trabalho (ou **pseudotrabalho** ou **hipertrabalho**) [...] para informar a mulher de que seu trabalho (**subtrabalho** ou **ultratrabalho**)” (CALVINO, 1994, p. 27, grifo nosso). Por duas vezes temos uma explicação entre parênteses concernente à definição de trabalho que

melhor se aplicaria ao personagem. Os pares “ou pseudotrabalho ou hipertrabalho” e “subtrabalho ou ultratrabalho” revelam que narrador oscila entre opiniões contrastantes. A hesitação do narrador é marcada pelo emprego dos prefixos “pseudo” e “sub”, que antepostos à palavra “trabalho”, denotam, respectivamente, o valor de algo *falso* ou alguma coisa hierarquicamente inferior. Já quando antepõe os prefixos “hiper” e “ultra”, o narrador designa um caráter elevado ao trabalho desempenhado por Palomar. A conjunção alternativa “ou” também sinaliza dúvida do narrador entre as opiniões opostas. Pela inserção desses traços subjetivos no discurso narrativo reconhecemos que há uma flutuação na atitude do narrador que ora valoriza o trabalho de Palomar ora parece desmerecê-lo. Na verdade, ele lança possibilidades de interpretação mas não assume uma posição fixa.

Há, ainda, uma ocasião em que o narrador usa a expressão “olho nu” acompanhada de um comentário entre parênteses “(olho nu para ele que é míope e estigmático, significa de óculos)” (CALVINO, 1994, p. 13). Ironicamente, o narrador confia aos leitores a limitação da visão do homem, míope e estigmático, cuja ocupação é justamente observar o mundo. Algo semelhante acontece no excerto “Um tanto míope, alheado, introvertido, ele não parece ajustar-se por temperamento ao tipo humano que é geralmente definido como observador” (CALVINO, 1994, p. 83). Os atributos “míope”, “estigmático” e “alheado” parecem despropositados ao personagem levando-se em conta a sua incumbência de observador. Por conseguinte, identificamos no discurso do narrador a intenção de colocar sob suspeita a aptidão dos olhos de Palomar para o exercício da investigação - qualidade ostentada pelo personagem. Nesse caso, podemos considerar que o comportamento de Palomar beira o absurdo pois dado que os resultados de sua observação são sempre frustrados ele nos leva a desconfiar da objetividade.

Compreendemos, pela ironia contida nas repetidas tentativas, que Palomar problematiza(questiona) a fé na racionalidade. O resultado obtido é, então, é um efeito de objetividade.)

Uma outra estratégia que visa desautorizar as certezas ostentadas por Palomar traduz-se na ação de projetar nos julgamentos das pessoas que observam o homem-olho uma opinião que desmente o que o narrador em terceira pessoa vinha expondo. Uma situação que exemplifica essa idéia é a que traz o comentário das pessoas sobre o homem contemplando o céu: “a poucos passos dele formou-se uma pequena multidão que está observando seus movimentos como as **convulsões de um demente**” (CALVINO, 1994, 45, grifo nosso). Há uma discrepância entre a opinião das pessoas que o vêem como um “demente” e o adjetivo “discreto” usado pelo narrador em terceira pessoa. Isso nos leva a concluir que o termo “discreto” usado pelo narrador para caracterizar Palomar designa, se levarmos em conta a opinião das pessoas, exatamente o oposto.

É possível identificar, ainda, uma outra forma de intervenção do narrador que consiste na formulação de hipóteses sobre os eventos narrados:

Se não fosse pela impaciência de chegar a um resultado completo e definitivo de sua operação visiva, a observação das ondas **seria** para ele um exercício muito repousante e **poderia** salvá-lo da neurastenia, infarto e úlcera gástrica e **talvez** pudesse ser a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-a ao mecanismo mais simples. (CALVINO, 1994, p.11, grifo nosso)

Esse fragmento nos fornece dados importantes sobre as intromissões do narrador. Trata-se de um enunciado marcado pela presença traços lingüísticos - o uso da conjunção “se”, o uso do futuro do pretérito “seria/poderia” e uso do advérbio “talvez” -

que denotam hipótese. O narrador sente-se à vontade para fazer suposições sobre o comportamento do narrador.

No mesmo excerto, podemos identificar outros julgamentos formulados pelo narrador no que diz respeito ao temperamento da personagem – isto é, sua impaciência – e às conseqüências do seu estado de ânimo - sua neurastenia, infarto e úlcera gástrica. Esses enunciados valorativos tornam patente o comportamento obsessivo de Palomar. Ao mesmo tempo, demonstram que a insistência do personagem em manter-se insensível, imune às fraquezas do corpo, resultou malograda.

Importa, neste ponto, considerar que o olhar que o personagem lança sobre si, vendo-se como um homem equilibrado e prenhe de certezas, nem sempre coincide com o olhar que o narrador tem sobre o personagem. Reconhecemos nessa discrepância uma intervenção de um olhar que está por trás do narrador. Resulta justamente dessa dissonância a marca de uma interpelação misteriosa. Discorreremos sobre essa intervenção mais adiante.

Gostaríamos, antes, de chamar atenção para um outro recurso narrativo empregado para marcar a perspectiva do narrador atinente ao personagem. Em algumas circunstâncias, detectamos uma ambigüidade gerada pela fusão do olhar do narrador e do personagem. Essa ambigüidade é o efeito do uso de discurso indireto livre, que marca o elo psíquico entre ambos. Quando Palomar se dedica à meditação, na última parte do livro, há um momento em que ele está buscando uma forma de livrar-se de sua subjetividade. Nesse contexto, deparamo-nos com uma indagação que não sabemos, ao certo, a quem imputar: “Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos

que olham?” (CALVINO, 1994, p.102). Fica difícil apontar “quem fala” – Palomar ou o narrador – nessa situação, pois sabemos que a preocupação manifesta por essa indagação – a exclusão do eu – é relativa a ambos. O trecho citado serve como exemplo para ilustrar uma das possibilidades do discurso indireto livre, que é justamente a de estabelecer um elo psíquico entre o narrador e o personagem. O olhar daquele se funde com o olhar deste, e ambos falam em uníssono, os dois discursos se mesclam e se interpenetram.

Quando o assunto é a busca da objetividade, fica nítido o estreitamento entre a visão do narrador e a da personagem. Convém, inclusive, notar que o narrador imprime, em determinadas circunstâncias, uma falsa naturalidade ao ato de olhar, como se os objetos é que exercessem atração sobre o observador

ocorre-lhe sempre que determinadas coisas se apresentam a ele como se solicitassem uma atenção minuciosa e prolongada: ele se põe a observá-las **quase sem se dar conta disso** e seu olhar começa a percorrer todos os detalhes, e não consegue mais parar (CALVINO, 1994, p.101, grifo nosso)

Percebemos que, nessas situações, o narrador legitima as ações do personagem inculcando nos objetos, e não no sujeito, a vontade de serem observados e interpretados. O efeito pretendido é a isenção da responsabilidade do sujeito do olhar. Com isso, o narrador também torna mais amena a angústia de um personagem que se sabe indiferente ao mundo.

É curioso observar que esse recurso - de atribuir aos objetos o desejo de serem olhados – contribui para o aumento de objetividade na medida em que sugere, falsamente, a ação dos objetos sobre o observador, e não o contrário.

Expusemos até aqui, sucintamente, uma seqüência de exemplos das diferentes perspectivas adotadas pelo narrador calviniano na obra analisada. É verdade que poderíamos nos estender longamente em explicações e análises de outros fragmentos que ilustrassem as intervenções do narrador; contudo, a quantidade e a profundidade da análise não alterariam as nossas interpretações, embora pudessem fornecer ao nosso leitor exemplos mais evidentes daquilo que pretendemos demonstrar.

Interessa-nos chamar atenção para o efeito de sentido provocado por esse jogo de perspectivas divergentes. Detectamos uma espécie de efeito elástico que possibilita a aproximação e o distanciamento entre duas instâncias: narrador e personagem. O narrador ora assume uma postura crítica no tocante às atitudes de Palomar, ora estreita os laços através do recurso do discurso indireto livre. Instaura-se, então, uma escala de maior ou menor grau de subjetividade que funciona como um jogo de identificação e recusa. Italo Calvino alcança tal efeito ao alternar as opiniões do narrador.

Essa estratégia da multiplicidade dos ângulos narrativos, além de impedir que o leitor meça o grau de adesão do narrador à personagem, torna impraticável a fixação, por parte do leitor, de um único ponto de vista como referência para a experiência interpretativa.

As flutuações de perspectivas provocam efeitos de sentido variados: as ironias desestabilizam as verdades do personagem, o discurso indireto livre denota afinidade e o recurso à terceira pessoa sinaliza uma aparente neutralidade, quando faz parecer que o narrador intenta eximir-se de praticar juízos de valor sobre o que vê.

O método da identificação e refutação do narrador em relação às atitudes do personagem nos faz lembrar os exercícios visivos praticados por Palomar. O que distingue a atividade especulativa encenada pelo personagem daquela realizada pelo narrador? Ambos mantêm o espírito em movimento, o olhar sempre novo, investigador e multiplicam os ângulos de visão. Essa estratégia propicia descortinar cada mundo microscópico oculto, um exercício do olhar, necessário aos que buscam a percepção desse mundo que se forma nos interstícios, fora do alcance dos olhos comuns que só conseguem enxergar a aparência, o que está na superfície das coisas.

Ambos – personagem e narrador – investigam e são objeto de nossa investigação. Praticamos o exercício visivo enquanto os vemos especulando os dados da realidade. Trata-se de um jogo de perspectivas que lança o leitor em um labirinto obrigando-o a também empreender uma busca – uma busca cujo valor se manifestará no confronto, no convergência, no cruzamento dos olhares. Narrador e personagens adotam e abandonam referentes enquanto investigam a realidade e o ser humano em busca de verdades. Por meio do modo como explora a temática do olhar e as estratégias narrativas, Calvino nos mostra o quanto a adoção de um método ou a análise de uma única perspectiva é falível.

As estratégias narrativas que provocam o estreitamento, distanciamento e a neutralidade entre narrador e personagem, simbolizam os métodos usados na busca do conhecimento. Trata-se de recursos utilizados para estabelecer a comunicação entre narrador-personagem e leitor, mediado pela autonomia do sujeito do mundo ficcional criado, ou seja, o autor implícito. É ele quem assoma no horizonte textual com suas várias

máscaras e que faz do ponto de vista do narrador um de seus olhares, uma das perspectivas adotadas dentro do universo ficcional (DAL FARRA, 1978, p.21).

Esses pontos de vista discrepantes nos fizeram vislumbrar um olho que se esconde para além da perspectiva estreita do narrador e do personagem: o olho do autor implícito. Ele embaralha as perspectivas. É a figura sem rosto que constrói o universo narrado sem se deixar perceber, que toma partido e organiza os eventos do mundo ficcional. A ele cabe a ótica da narrativa, por ele são criados os ângulos possíveis de observação, que ele agencia a seu modo para criar no texto o efeito desejado.

O ponto de vista do narrador é uma postura visual doada a ele pelo autor implícito. Cumpre, portanto, distinguir o ponto de vista do narrador do ponto de vista do autor. Usaremos a designação da estudiosa Maria Lúcia Dal Farra, exposta no capítulo I, segundo a qual denomina-se “ponto de vista” à visão do narrador e “ótica” à visão do autor. Ora, já foi dito que o autor não aparece em cena, pois ele “orquestra” os temas e as estratégias narrativas. Em verdade, ele é o olho invisível que percorre as páginas, é uma espécie de vigia, de orientador que se denuncia implicitamente pela eleição e disposição da matéria romanesca. Ele não quer e não pode evitar que sua apreciação permaneça silenciosa.

A ótica pertencente ao autor implícito é muito mais ampla do que o ponto de vista que ele empresta ao narrador. O ponto de vista dá a ilusão de que há no romance uma lente específica e unívoca, por meio da qual o narrador vê o universo. Contudo, analisando atentamente o desempenho do narrador, concluiremos que ele não é constante

ao sinalizar o seu envolvimento com os eventos narrados, podendo atingir grau maior de profundidade ou minimizar sensivelmente sua percepção, chegando quase à neutralidade.

Queremos sublinhar que o ponto de vista, por suas flutuações, está sujeito à ótica do autor implícito que se movimenta segundo as suas conveniências e propósitos.

Enfim, pudemos até aqui investigar o ato de olhar em dois níveis: primeiramente acompanhamos o personagem Palomar que nos fez olhar o mundo pela sua retina (ou pelas suas lentes), depois, quando as pálpebras de Palomar se fecharam, refizemos o mesmo percurso, mas então sob a ótica do narrador e nesse momento pudemos finalmente executar a “dangerosíssima” viagem penetrando na alma do homem e conhecendo as suas incertezas. Por tudo isso, vimos convergir perspectivas discrepantes que, todavia, não se cancelam, mas se potencializaram.

6. Por uma arquitetura do olhar calviniano

A experiência de perscrutar o olhar do personagem e o do narrador calviniano nos arrebatou para além do espaço narrativo. Enquanto nos detivemos em questões concernentes à construção do olhar como tema e como estratégia narrativa, pudemos vislumbrar a arquitetura da poética de Italo Calvino. As reflexões edificadas ao longo deste trabalho apontam para um projeto literário cujo fim é vencer a saturação de interpretações acumulamos na memória cultural. É condição para isso a possibilidade de

retomada do “já dito” e “do já conhecido”²¹ mediante o movimento incessante de deslocamentos e descontextualização dos modelos. Esse movimento acontece por meio de um processo combinatório a que o autor submete as expectativas de interpretação dos elementos ficcionais. Atrélada à idéia do processo combinatório aparece a noção de multiplicidade.

O tema “multiplicidade” mostra-se evidente nas conferências escritas por ocasião das “Norton Lectures” na Universidade de Harvard. Italo Calvino organiza suas palestras em torno de algumas categorias interpretativas (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência). Essas palestras não chegaram a ser apresentadas oralmente devido à morte inesperada do escritor, sendo reunidas no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Nele Calvino mostra ter consciência da situação pela qual passa atualmente a arte, sobretudo a literatura, submetida a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas, e sugere alguns caminhos a serem tomados pela literatura no próximo século, a fim de que possa continuar oferecendo, com seus meios específicos, um “novo olhar” sobre a realidade. A esse respeito Calvino procura discutir sobre o tipo de comportamento que o escritor deve ter frente à realidade contemporânea, problemática e absurda.

Os caminhos que vemos abertos até agora parecem ser dois:
1) Reciclar as imagens usadas inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado [...] 2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. (1990, p.18)

²¹ No ensaio *Mondo Scritto e Mondo non Scritto* Calvino, enfocando a necessidade de se escapar do “già detto” e do “già saputo”, impõe-se a tarefa de explorar o desconhecido: *nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre ligata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge.* (1983, p. 124)

Para Calvino, o trabalho do escritor deve ser o de encaminhar-se na direção de uma literatura que não aceite a situação dada, uma literatura impulsivamente ativa e consciente, veiculadora da vontade de contrastes, uma literatura que passe da objetividade à consciência. Em sua produção crítica e ficcional Calvino revela a crença na função ativa e crítica da literatura frente aos problemas da sociedade moderna.

Calvino rebate a opinião de alguns escritores que, usando a metáfora do labirinto, defendem a tese de que a ausência de saídas é a verdadeira condição do homem contemporâneo. Com o propósito de argumentar contrariamente a esta atitude ele escreveu em 1962 o ensaio “La sfida del Labirinto”, em que afirma ser necessário adotar um comportamento muito diferente diante desse fascínio exercido pela metáfora do labirinto.

[...] *Quel che la letteratura può fare `e definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà l'altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, à una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto.*²² (1962, p.96)

Procuramos ilustrar, através das reflexões arroladas neste trabalho qual é a concepção de literatura que se configura em sua produção intelectual. Compreendemos que ele concebe o texto literário como uma via de manifestação da inteligência e uma forma de discutir e apresentar a realidade, um lugar da multiplicidade das coisas possíveis²³. Na visão de Calvino, a literatura não pode estar desvinculada das questões

²² Aquilo que a literatura pode fazer é definir o melhor comportamento para encontrar a saída, mesmo que esta saída não seja mais do que a passagem de um labirinto a outro. É o desafio ao labirinto que queremos salvar, é uma literatura do desafio ao labirinto que queremos determinar e distinguir da literatura de submissão ao labirinto. [tradução nossa]

²³ Esta concepção de literatura aparece nas idéias desenvolvidas no ensaio “Cibernética e fantasmi”, no qual ele elabora a idéia de que a literatura da atualidade se realiza por meio de um jogo combinatório de mundos e de histórias possíveis que o autor alinha simetricamente, deixando, todavia, que se entrelacem. Na época em

históricas e sociais, devendo intervir criticamente de modo a despertar a consciência do leitor. Nas palavras da pesquisadora Adriana Iozzi, “Mais do que dar respostas, os livros deste escritor interrogam o tempo todo e aparecem como resultado de um incansável questionamento literário, social e histórico.” (2003, p. 129). Esse exercício, representado na atividade especulativa de Palomar e no uso do jogo combinatório, é um desafio que Calvino impõe a si mesmo, e aos seus leitores, criando maneiras múltiplas e experimentais de enunciar o mundo real,

É de um exercício descritivo minucioso, que reposiciona e revaloriza o invisível banal, que brota o livro *Palomar*, recheado de intrincadas relações significativas com o mundo. Nesses procedimentos de isolamento e descrição de um elemento e de combinação múltipla de elementos estão fundados alguns dos projetos literários de Calvino, os quais indicam o caminho pelo qual o homem comum entra na posse de sua capacidade de ver e conhecer.

Calvino adota, na obra *Palomar*, um conceito de texto literário como espaço problemático onde se cruzam temas e perspectivas. Para ele, a batalha da literatura reside no esforço para ultrapassar e inventar aquilo que é sempre um reinventar palavras e histórias que foram removidas da memória coletiva e individual. Enfim, “a literatura é uma academia para exercícios da mente e da visão”. (CALVINO, 2001, p.174).

Enfim, o desafio que perpassa toda a obra, sendo crucial para Calvino é: quais são os meios de que o homem da atualidade dispõe para interpretar a realidade e o homem? Essa questão aventada abrange não só a literatura, mas também o mundo real. O

que fez o ensaio (1967) os escritos de Calvino traziam referência aos experimentos matemático-literários da produção ficcional de Raymond Queneau cuja influência se fez saber claramente em obras como *Le citta invisibile*.

percurso do seu personagem-olho nos faz entrever uma possibilidade de resposta: em uma época em que a realidade se mostra multifacetada e provisória, interpretá-la por meio da literatura significa multiplicar as formas de vê-la.

A questão fundamental não é escolher o método ideal de interpretação da realidade, mas expor a idéia de que todos os métodos são possíveis, e podemos usá-los todos de uma só vez, em decorrência do projeto literário que as edifica. A sua realidade não provém da sua efetiva realização, mas do simples fato de pertencerem ao campo das possibilidades. A questão do olhar em Calvino não pode ser esgotada, por isso nós, leitores e pesquisadores, continuaremos investigando **por uma arquitetura do olhar**.



As famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que os cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo."

Saramago

Capítulo III

O (não) olhar em Saramago: a perda do olho da mente

1) A cegueira e o saber

São inumeráveis os exemplos de lendas, mitos, narrativas bíblicas e textos literários que, ao longo dos tempos, exploraram a temática da cegueira. Desde a Antigüidade, esse assunto aparece atrelado ao tema do saber. Em muitos desses casos, a privação do funcionamento do órgão da vista ocasiona a reeducação dos demais sentidos e, conseqüentemente, acarreta um novo conhecimento sobre o mundo ou sobre si mesmo.

Na Grécia Antiga as funções de adivinho, profeta, poeta e sábio muitas vezes apontavam para uma capacidade excepcional de ver para além das aparências sensíveis, ainda que essas figuras fossem emblematicamente cegas. O olhar do visionário era, invariavelmente, uma experiência que resultava do apagamento da visão física. Ao estudar a configuração do personagem visionário, o teórico Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, afirma tratar-se daquele que possui uma visão deslocada de tempo, uma visão que subverte a noção de tempo. Entendidos desse modo, os visionários, abundantes na tradição grega, possuiriam “uma espécie de extra-sentido, que lhes descobre o acesso a um mundo normalmente interdito aos mortais” (1990, p. 360).

É assim que o adivinho Tirésias, que aparece em várias peças de Sófocles, mesmo sendo cego é aquele que pode “pre-ver”. É ele que revela a Édipo o que, antes de cegar-se, Édipo ignorava. Na conhecida tragédia homônima de Sófocles, Édipo cega-se

para ver o que, vidente, não podia enxergar. Sendo assim, a cegueira se revelaria como uma condição para o autoconhecimento.

A tradição cristã também é farta em exemplos da cegueira como condição para aquisição de um saber do espírito. Há um episódio bíblico que simboliza a conversão de um judeu ao cristianismo. Um homem chamado Paulo foi surpreendido, em seu percurso até a cidade de Damasco, por uma luz ofuscante que o deixou temporariamente cego. A cegueira provocada pelo excesso de luz representa, nesta situação, a perplexidade em face da manifestação de um a ser sobrenatural. No dizer de Santo Agostinho “Paulo [...] foi cegado para ser mudado; foi mudado para ser enviado; foi enviado para que a verdade aparecesse”. Paulo cegou ao ver Cristo para que pudesse acessar o conhecimento sobre a verdade cristã. (1973, p.89)

No Islã Antigo, a cegueira era algo desejado pelos artistas que às vezes se faziam passar por cegos por acreditarem que só os sem talento precisavam de olhos. Esses costumes foram registrados por Orhan Pamuk em *Meu nome é vermelho*. Essa obra trata de pintores que cultivavam a cegueira como forma de aperfeiçoar sua pintura. A cegueira era, para eles, uma graça suprema concedida por Alá, pois, quando os pintores cegos buscavam entender como Alá via o mundo, entendiam que essa “visão” só poderia ser alcançada por meio da memória. Por isso, optavam pelo mundo imaginário, negando o mundo real, percebido pelos órgãos visuais.

A literária italiana nos trará nova interpretação da cegueira, com a obra de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*. Neste livro, um personagem cego, chamado Jorge de Burgos, é o monge guardião da biblioteca de um mosteiro. O enredo articula-se em torno da

investigação de crimes que ocorriam num mosteiro italiano, no ano de 1327. O desfecho acaba apontando o monge cego como culpado pelos crimes. Assim, a investigação descobre que, na tentativa de vetar o acesso a um determinado livro, considerado ofensivo à doutrina católica, Jorge de Burgos envenenava os monges que ousavam transgredir sua ordem de manter-se longe do terrível livro. Com a proibição, os monges sentiam-se instigados a ler o livro, o que resultava em suas mortes. Nesse personagem Eco corporificou a fé cega e o dogma fanático, presente na Idade Média.

A herança dos contos maravilhosos também nos traz variantes do tema da visão e cegueira. O conto *A roupa nova do Imperador*, de Hans Christian Andersen, já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, aborda o tema da cegueira como um pacto de não ver, uma deficiência estimulada, voluntária. A propósito dessa narrativa, a estudiosa Nathalie Heinich acrescenta “que o rei não está nu, mas vestido pelo olho do outro” (apud SANT’ANNA, 2007, p. 19) Entendemos que vestir com o olho significa recobrir com significados. Fica saliente, na exposição de Sant’Anna da interpretação de Heinich, o poder da linguagem em desnudar ou cobrir o mundo de sentidos.

Outro exemplo é a lenda de Lady Godiva, que apresenta questões ligadas ao “ver” e ao “não-ver” envoltas com o problema da transgressão e da punição. Nessa narrativa, o rei Leofric propõe à esposa, Lady Godiva, o desafio de desfilar nua pelas ruas da cidade. Contudo, para dar mostras de seu poder sobre o povo, o rei ordena que ninguém deveria olhar para ela, sob pena de punição. A rainha aceita o desafio com a condição de que o rei deva banir os impostos excessivos. A interdição do rei só serviu para que a curiosidade do povo avultasse e, cedendo a seus impulsos, um homem chamado Peeping

Tom²⁴ resolveu fazer um buraco na janela de sua casa para ver passar a nudez real. O transgressor foi punido com a cegueira. Nesse caso, ver é uma atitude de atrevimento, e a cegueira é o castigo imposto aos que ousam fazê-lo. (SANT'ANNA, 2007, p. 22)

Recentemente foi lançado no Brasil um documentário sobre a cegueira, cujo título – *Janela da Alma* – recupera a metáfora do olhar de Leonardo da Vinci. Sob a direção de João Jardim e Walter Carvalho, o filme, exibido em 2001, traz uma série de depoimentos de deficientes visuais que relatam o modo como enxergam a si mesmos e ao mundo. Essas pessoas narram vivências e conhecimentos adquiridos na adaptação do ato de ver. O filme propõe, ainda, algumas reflexões a partir de histórias vividas por pessoas conhecidas, tais como a do escritor José Saramago, do neurologista e escritor Oliver Sacks, do cineasta Wim Wenders, do músico Hermeto Paschoal, entre outras.

O escritor português José Saramago menciona a experiência do deslocamento na retina que, segundo ele, serviu de inspiração para a criação do seu livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Fica sugerido pelo relato de Saramago que ainda vivemos nas cavernas de Platão, tomando “sombras” por realidade. Ele nos mostra que muitas vezes estamos tão acostumados com imagens, conceitos e comportamentos ditados pela sociedade que acabamos por aceitá-los sem nenhum questionamento, tomando-os como verdade absoluta em nossas vidas.

Para o cineasta Wim Wenders, nós vemos coisas demais e por isso nada vemos ou temos. Wenders reconhece que nosso mundo encontra-se saturado de imagens

²⁴ Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, foi do nome deste personagem que surgiu a expressão inglesa “Peeping Tom”, que equivale à expressão francesa “voyeur”, utilizada para designar aquele que considera prazeroso espiar cenas de intimidade alheia sem ser visto (SANT'ANNA, 2007, p. 20).

prontas e acabadas, que desfilam diante de nossos olhos e acabam por nos destituir de qualquer esforço mental. Por isso, não buscamos nem criamos nada, simplesmente registramos de modo passivo o turbilhão de imagens que nos chegam pela visão.

Em entrevista a Bete Koninger, o escritor português José Saramago, ao ser inquirido sobre a degradação humana que serve de tema em *Ensaio sobre a cegueira*, ele declara que “O livro é apenas uma pálida imagem da nossa realidade. A verdade é que o instinto dos animais defende melhor a vida do que a nossa razão, que, pelo contrário, tem servido para dominar, humilhar, explorar o outro. É evidente que o mundo é violento, não há nada a fazer. Mas nós acrescentamos à violência a crueldade, que é uma invenção humana. Portanto, às pessoas que diziam não suportar a leitura do meu livro, eu respondo com a pergunta: vocês não conseguem ler este livro, mas conseguem viver neste mundo?” (2004, p.1)

2) Uma centelha da loucura

Um homem perde a visão diante de um semáforo vermelho. A causa da cegueira súbita é desconhecida – e inexplicável. Trata-se de um *mal branco* que faz com que o contaminado se sinta, repentinamente, submerso em um mar de leite. A partir do primeiro caso, outras pessoas começam a ficar cegas, o que leva as autoridades de uma cidade fictícia a tomarem a atitude de confinar os cegos em um manicômio desativado. O isolamento se faz necessário, pois o governo acredita ser este o único modo de manter a sanidade e a ordem do lado de fora. Os que foram enviados ao manicômio são relegados ao

esquecimento, sendo, vez ou outra, interpelados pelo som de um alto-falante, cuja finalidade é divulgar as mais recentes ordens do Governo. Esse instrumento, que recita as regras de convivência aos internados, é uma das poucas formas de contato com o mundo externo.

O mundo de imagens – no qual o semáforo era o sinal da ordem – é assim substituído por um mundo de ruídos.

esperavam o ruído do portão ao ser aberto [...] os sons anunciavam a chegada da comida, depois as vozes do sargento [...] o arrastar dos pés dos soldados, o rumor surdo das caixas ao serem largadas no chão, retirada em acelerado, novamente o ranger do portão, enfim, a autorização, Já podem vir (SARAMAGO, 1995, p. 195)

Na nova situação imposta pela cegueira, os demais sentidos, sobretudo a audição, serão ativados. Os cegos passam, então, a estabelecer um novo contato com o mundo.

Todos os internos, com exceção da mulher do médico, sucumbem à cegueira, que reduz os homens ao primitivismo, despojando-os de toda civilidade e mantendo suspensas as regras de conduta e os valores morais. Presenciamos, na saga dos personagens cegos de Saramago, a redução do homem a um estado de selvageria:

[...] ouviam-se gritos, crianças cegas que choravam, mulheres cegas que desmaiavam, enquanto muitos que não tinham conseguido entrar empurravam cada vez mais, atemorizados pelos berros dos soldados, que não entendiam por que estavam aqueles idiotas ainda ali. (SARAMAGO, 1995, p. 113)

Palavras como “luta”, “batalha”, “remoinho furioso” servem para registrar a experiência da cegueira, a vivência apocalíptica, pois no manicômio o sentido único da vida é a luta pela sobrevivência.

A narrativa toca no hediondo e no escatológico. No ambiente do manicômio as pessoas convivem com dejetos que se espalham pelo chão. A população cega aumenta a cada dia. Forma-se uma quadrilha de cegos, que com paus e barras de ferro obtém o controle dos alimentos, dos objetos de valor, das mulheres. Estupros, assassinatos, fedores, fome, cegos contra cegos – essa é a situação imposta para os novos ocupantes do manicômio. A estudiosa Raquel Wandelli, em *A cegueira dos Gêneros*, assim descreve a situação:

O caos provoca mesmo uma implosão de diversas fronteiras, fazendo com que o corpo privado torne-se dolorosamente público e o escatológico seja assumido pelo comportamento social como inevitável sina nauseante do ser (2000, p. 268)

A diluição das fronteiras entre o público e o individual manifesta-se de diversas maneiras, a começar pelo anonimato dos personagens.

Há uma personagem identificada simplesmente como *mulher do médico* que irá testemunhar a descida ao inferno, representado, na obra, pelo espaço do manicômio. Ao se defrontar com a profunda experiência das limitações humanas, ela assume o papel de preservar um mínimo de organização e valores humanos em meio à cegueira total.

Ao saírem do período de quarentena, durante o qual permaneceram confinados no manicômio, os cegos deparam-se com uma cidade completamente modificada, em que, como fantasmas, percorrem os labirintos urbanos, passando por estágios de profunda barbárie. No momento em que a cegueira se alastra por toda a cidade,

há um indício de que foram extrapoladas as formas de controle pelas autoridades. Com a cegueira generalizada, o espaço da cidade transformou-se em um prolongamento do caos experimentado no manicômio. A errância dos cegos pelo labirinto da cidade é apresentada de modo a parecer uma espécie de prova final, necessária ao aprendizado da visão.

Guiados pelos olhos da mulher do médico, dentro e fora do manicômio, o grupo chega até a casa do médico, que, inexplicavelmente, está intacta enquanto todas as outras foram invadidas e destruídas.

A entrada na casa do médico é muito significativa, pois é a partir do acesso ao ambiente do lar que a situação da cegueira começa a reverter-se. O ingresso na casa caracteriza-se pela assepsia, pela remoção gradual da sujeira. Os hábitos de um grupo de cegos tornam-se ali bastante incomuns, uma vez que há entre eles alguém que ainda conserva a visão e pode proporcionar-lhes momentos de descontração e prazer, por exemplo, pela fruição da leitura.

Como em uma espécie de ritual de purificação, a mulher do médico e suas companheiras de infortúnio banham-se, libertando-se de toda sujidade. No espaço da casa, o ritual de purificação simbólica do grupo resgata a dignidade humana por meio de simples ações cotidianas, tais como vestir roupas limpas, fazer refeições à mesa, beber água pura e compartilhar a leitura de um livro. Esse retorno aos antigos hábitos prenuncia a reversão da cegueira.

Ao cessar o tempo das transformações, surge uma nova lógica nas relações humanas, a um só tempo semelhante e distinta daquela do início do romance. No entanto, há um dado curioso: ao recobrem a visão, “começa a parecer uma história doutro

mundo aquela em que se disse, Estou cego” e os momentos críticos vividos enquanto estavam sem visão perdem-se da memória de alguns por causa da euforia de terem voltado a ver (1995, p.310). Pela síntese desta narrativa tem-se a idéia de que o caos vivenciado pelos personagens representou um árduo período de privações.

Há uma característica compartilhada pelos personagens da primeira camarata do manicômio (o velho da venda preta, o menino estrábico e a rapariga dos óculos escuros): todos possuem um vínculo com o médico, tendo estado, de alguma maneira, em contato com ele, quer pelo defeito visual, o que os levou ao consultório do oftalmologista, quer pelo laço afetivo (mulher). O médico parece ser um ponto de referência para o grupo antes de entrar no manicômio, onde sua mulher assumiu a liderança.

O primeiro cego procurou o médico somente quando detectou a sua cegueira. Já os demais, como a rapariga de óculos escuros, o velho da venda preta e o rapazinho estrábico haviam estado no consultório anteriormente, pois eram clientes usuais. Esses traços compartilhados – o problema visual e a consulta do mesmo médico – reúnem as personagens em um único grupo, que terá então essas características como denominador comum.

Dentre esses pacientes antigos do médico, o velho da venda preta tem o seu órgão visual bastante comprometido, pois além de ter um olho cego, o outro apresenta catarata. O personagem usa uma venda, carregada de significação, pois, por ser um símbolo de cegueira, é também uma forma de mostrar que o personagem está imune à superficialidade das aparências físicas. A rapariga de óculos escuros procurou o médico

depois de constatar que estava com conjuntivite. O menino estrábico foi levado por sua mãe por causa de um desvio em um dos olhos.

Saramago comenta, em entrevista "Atenção, este livro leva uma pessoa" a Bete Königer, o anonimato das personagens. Para o escritor isto acontece porque "estes personagens somos todos nós, que nos estamos tornando cada vez mais anônimos, cada vez mais números, instrumentos, clientes. Cada um de nós começa a não saber quem é" (2004, p.1).

Paralelamente ao plano das ações, vai se desenvolvendo o plano do discurso como um eixo condutor para o julgamento das ações dos personagens. O narrador que opera no nível discursivo é detentor de uma onisciência neutra, isto é, manifesta-se em terceira pessoa, alternando as intervenções diretas dos personagens com suas apreciações elucidativas. Logo, a voz que predominantemente se ouve no romance de Saramago é a de um narrador onisciente que – enquanto relata –, comenta, disserta e ironiza os eventos relatados. Por vezes, sua voz emudece para se deixar pronunciar, em um jogo de multiplicidade, pelas personagens que vão assumindo a narrativa: mulher do médico, o velho da venda preta. Há situações em que as vozes dialogam entre si, em outros momentos duelam e, ocasionalmente, se sobrepõem harmoniosamente, confundindo o leitor. Aliado esses meandros narrativos aparece, filtrada pela subjetividade do autor, uma linguagem com forte carga metafórica que se volta para a ficcionalidade da obra, sobre a qual passaremos a discutir nas linhas que seguem.

3) O leitor, o ensaísta e o romancista: uma fusão de olhares

O título da obra literária sobre a qual nos debruçamos – *Ensaio sobre a cegueira* – remete o leitor a um texto argumentativo por trazer inscrita na capa a palavra “ensaio”, que sugere um tipo específico de texto, seguida da preposição “sobre”, que introduz o assunto a respeito do qual se pretende dissertar. O tema a ser discutido – a cegueira – sugere várias possibilidades de sentido. Entregando-se a essas expectativas, o leitor supõe que um ensaio esteja prestes a iniciar; no entanto, ao ler as primeiras páginas vê surgindo a sua frente personagens, narrador, um conflito – ou seja, as categorias constitutivas do gênero romanesco. Porém, tão logo o leitor se convença de que está diante de uma narrativa ficcional, eis que aparece uma voz questionadora (que desautoriza as várias perspectivas adotadas), estabelecendo um jogo de contrastes com as perspectivas assumidas pelo narrador e pelos personagens diante da situação narrada.

Ao longo do romance, esse veio ensaístico presente em meio à ficção ampara-se nas conjecturas que desviam de seu curso a seqüência de ações. Essas conjecturas configuram-se como problematização e ampliam em larga escala os prismas de interpretação da trama. Ou seja, nas hipóteses formuladas pelo narrador sobre o seguimento dos eventos narrados e nas reflexões sobre os significados da cegueira estão manifestas situações de decifração que abrem um leque de possibilidades interpretativas.

É no plano do enunciado que emerge, em paralelo com a sucessão dos acontecimentos, a sugestão de novos percursos narrativos pelo narrador:

Se o cego encarregado de escriturar os ilícitos ganhos da camarata dos malvados **tivesse** decidido, por efeito de uma iluminação esclarecedora do seu duvidoso espírito, passar-se para este lado com os seus tabuleiros [...] **começaria** por dizer que lá de onde tinha vindo [...] (1995, p.159, grifo nosso)

O narrador simula neste excerto a experiência de olhar pela retina do olho cego do escriturário. A simulação estende-se por três páginas, nas quais ficam registradas, através de recursos lingüísticos como o emprego do modo verbal subjuntivo, o roteiro de um possível encadeamento de ações.

Por meio da técnica de multiplicar as possibilidades de seqüência narrativa, e lançando mão da elaboração de metáforas, o autor expõe idéias, críticas e reflexões morais e filosóficas a respeito do tema da cegueira. Fora isso, também discursa sobre pontos de vistas diferentes e divergentes sobre o tema em questão, valendo-se do recurso da alegoria para expô-los de maneira ilustrativa.

Tendo em vista a natureza simbiótica deste texto, que metaforicamente aglutina elementos ficcionais a uma estrutura de um ensaio, há a imposição de um desafio ao leitor. A produção romanesca de Saramago retoma convenções, sem dúvida, mas faz isso de modo a conter também uma potencial vontade de transgressão. A forma de manipular as convenções esconde sempre uma intenção reflexiva, configurando-se como característica do estilo do autor.

Para Antoine Compagnon (1998, p. 167-170), as convenções literárias podem ser vistas como um modo pelo qual o código literário informa ao leitor sobre como abordar o texto, constituindo um “horizonte de expectativas”, e assegurando assim a sua compreensão. Não podemos esquecer, é claro, que o leitor, em um ato interpretativo, aciona

o seu reservatório cultural para nortear sua atribuição de sentidos ao texto. Para isso, basta que ative a sua memória literária e retome as leituras e aquisições culturais já realizadas por ele anteriormente. Mas a questão é mais complicada do que parece à primeira vista. Por isso, vale a pena consultar outros teóricos.

O estudioso Hans Robert Jauss (1993), em *Pour une Esthétique de la Réception*, define a noção de “horizonte de expectativas” como o processo de conhecimento e talvez de confiança nas convenções que precedem o texto. Isso terá grandes conseqüências na intelecção do texto literário e na sua avaliação. O mesmo estudioso reforça, em seu ensaio *A Literatura como Provocação*, a idéia do “horizonte de expectativas” como motivador do processo interpretativo. A esse respeito ele escreve que

Uma obra não se apresenta nunca [...] como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, desde o início, expectativas a respeito do ‘meio’ e do ‘fim’ da obra [...] (1994, p.66-67).

No desenrolar da leitura, as expectativas geradas podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto. Dessa forma, ao tratar da escolha do título por Saramago, o estudioso Carlos Reis assevera:

O título funciona [...], em José Saramago, como afirmação de um paradigma discursivo, ou [...] como explícita regência de gênero. [...] surgem, então, como **manual**, como **memorial**, como **história**, como **anúário** de incidência biografista, como **evangelho** ou como **ensaio**. (1998, p. 19 - grifos do autor)

Essas reflexões sobre o procedimento de escolha do título pelo autor enfatizam a noção de que o processo de criação das obras não é gratuito, mas são fruto da eleição do escritor, destinando-se a fazer refletir sobre o que apresenta, seja um ensaio, seja um documento, um estudo literário, um tratado, ou ainda, uma experiência teórica.

O título do romance de Saramago, como já dissemos, propõe um ensaio. E a estrutura da obra conservará a proposta inicial de um modo inesperado, dando corpo ao ensaio no próprio entrelaçamento dos fios da seqüência narrativa. O que se tem, então, é uma simbiose, na qual as fronteiras entre ensaio e romance ficam esmaecidas, com poucos contornos. Com isso, o narrador também perde sua dissociabilidade em relação ao próprio autor, que narra e ao mesmo tempo disserta. O olhar do romancista funde-se com o olhar do crítico literário, e o olhar aparece não só como tema ficcional, mas como objeto de discussão ensaística.

De dentro da ficção emana uma busca pelo significado da cegueira e também do papel da literatura no mundo atual. Nesse aspecto, o texto saramaguiano é uma forma de autoconsciência do processo do narrar que revela a ficção como artefato, como um constructo do autor.

Estas observações de cunho psicológico, pela sua finura aparentemente sem cabimento perante a dimensão extraordinária do cataclismo que o relato se vem esforçando por descrever, servem unicamente para explicar por que estavam acordados tão cedo os cegos todos [...] (SARAMAGO, 1995 p. 99)

Este fragmento de *Ensaio sobre a Cegueira* traz um exemplo da inserção de um sujeito ficcional no corpo da narrativa, que se converte em integrante do elenco, para ver-se encenado no palco. Trata-se de um exercício de auto-referencialidade que Costa Lima designa como autoconhecimento: “desloco-me de meu papel para que eu seja meu próprio voyeur”. (1990, p. 127)

Temos diversos exemplos, na obra em análise, em que Saramago revela-se como um *voyuer*. Há um episódio em que, em uma estratégia narrativa ficcional, os cegos relatam uns aos outros as circunstâncias em que ficaram cegos tentando, com isso, desvendar as causas da cegueira. Nessa ocasião uma *voz desconhecida* (que representa a coletividade, o grupo dos cegos) faz das palavras dos cegos duas parábolas (“o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência” e “se queres ser cego, sê-lo-ás”)(SARAMAGO, 1995, p.131). Com essa estratégia a voz desconhecida retira das situações particulares uma explicação universal contida nas parábolas.

As manifestações de uma voz desconhecida no interior do universo romanesco denunciam a presença estética do *autor implícito*, que chama a atenção do leitor para o processo do narrar e convida-o a testemunhar os fatos e avaliar as muitas perspectivas. Ao realizar o processo de auto-análise, o autor-implícito invade o espaço da trama incitando o leitor a fazer o mesmo.

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido de valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário (SARAMAGO, 1995, p.122)

Embora confesse ao leitor que irá reorganizar, a seu modo, o relato do personagem, ele acaba também admitindo a importância do depoimento do velho da venda preta sem o qual “não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior (SARAMAGO, 1995, p. 122)

Essa voz que, de dentro do espaço ficcional, tece comentários sobre os mecanismos por meio dos quais a tessitura narrativa se constrói, constitui-se como um elemento mediador entre os eventos narrador e os leitores. Ao invadir o plano das ações o autor implícito estabelece um diálogo com o leitor levando-o a compreender a obra literária como o resultado da interpretação dos discursos sobre a realidade. Assim, enquanto avalia a natureza ficcional da obra, Saramago agrega outros textos que reuniu na sua experiência de exímio leitor.

ESC é uma obra que dialoga com outros textos e deles se apropria de modo a, em um processo de recriação, conferir a eles uma nova dimensão de significado. A apropriação de discursos manifesta-se, na obra de Saramago, explícita ou implicitamente. Assim, os discursos anteriores são sempre alterados e não meramente repetidos. O texto, então, funciona como ativador da memória do leitor, onde os textos anteriormente lidos estão armazenados.

Além da simbiose dos gêneros textuais – ensaio e romance – a herança intertextual evocada e convocada em *Ensaio sobre a cegueira* reforça a dimensão alegórica do texto e abre muitos caminhos para a compreensão e de significação do romance. Tem-se uma fusão dos olhares que se direcionam tanto para o universo ficcional quanto para fora dele, construindo e desnudando simultaneamente a ficção. O romance traz um postulado de idéias, de proposições que se cruzam e de enunciações que se encadeiam. Por isso cabe ao

intérprete captar as intenções que estão por trás de cada enunciação, seja ela expressa de modo direto, indireto ou irônico.

Essa confluência de olhares é orquestrada de forma a tornar harmônica a combinação de elementos diferentes e individualizados, mas ligados por uma relação de pertinência, que compõe uma melodia única. Não se trata de uma manifestação confusa, mas de um todo ritmado, na qual os componentes que aparecem juntos - romancista, leitor, ensaísta - são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra.

A fusão de olhares parece ser uma advertência aos leitores, impondo um desafio ao leitor que pretende interpretá-la. A obra literária então se configura como um processo criativo de desvendamento em que o próprio fazer literário é tematizado. Se temos personagens perdidas, “cegas”, também temos leitores perdidos em meio às malhas do texto. A ambos foi retirada a referencialidade. Aos personagens foi furtada a visão, ao leitor foi retirada a ilusão de um referencialidade externa. Basta, para não se perder completamente, seguir as orientações da epígrafe: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

Com estas e outras estratégias narrativas Saramago refuta o conceito de tipificação e propriedade dos textos. A possibilidade de cada autor manipular as convenções do texto segundo suas inclinações críticas nos leva a concluir que toda classificação é provisória/precária. E que os textos podem se desvincular de seus sujeitos anteriores, sujeitando-se a uma nova leitura (SANT’ANNA, 2000, p.46).

4) As alegorias da cegueira em *Ensaio sobre a cegueira*

O termo “alegoria” origina-se etimologicamente do grego *allos*, que significa “outro” e *agourein*, que significa “falar”. Logo, podemos compreender o termo alegoria como “falar o outro”. Este “outro” diz respeito ao sentido que não pode ser imediatamente compreendido, por ser diverso do sentido literal. A caracterização que se quer dar a algo permanece como um aglomerado de coisas separadas e desconexas. A representação alegórica revela um caráter arbitrário, ou seja, o poder de construir algo a partir de diversos fragmentos, cuja totalização não se faz por meio dos elementos dados, mas pela referência a um elemento que remete para fora daquilo que é apresentado. Para o teórico Walter Benjamin, o procedimento alegórico consiste em retirar os objetos de sua localização histórica habitual e inseri-los em novo contexto, o que irá conferir um significado diverso do originário, equivalendo, então, à ação de desmontar a realidade e reduzi-la a fragmentos significativos. Cada elemento é retirado do seu contexto e esvaziado de sua significação habitual (BENJAMIN, 1984, p.184).

Flávio Kothe (1986, p.13) parte da noção geral de que a alegoria representa concretamente uma idéia abstrata. Kothe 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”. O teórico assegura que o princípio da alegoria é algo inerente a toda atividade artística, o que ele designa de “gesto semântico”, uma vez que é papel da arte referir-se ou sugerir a realidade, ser parte da realidade. 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.

Construída por elementos convencionais, nas palavras de Kothe (1986, p. 19), a alegoria facilita o acesso à sua compreensão, por estar vinculada à realidade. Contudo, na elaboração da alegoria entram também elementos obscuros : “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 revelar e ocultar, “a alegoria parece negar-se em ambos os casos” (KOTHE, 1986, p.20), visto que, nesse jogo entre seus aspectos convencionais e obscuros, ela não é capaz de esgotar-se em uma única leitura, possibilitando sempre novas interpretações. Entretanto, ela não pode revelar nada além do já conhecido, pois é na realidade que se encontra “a significação de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas”. Por esse motivo, interpretar uma alegoria na arte requer contextualizá-la, insiste Kothe (1986, p. 48), uma vez que qualquer texto “significa dentro de um complexo sistema de semelhanças e diferenças com outros textos, e todos eles significam enquanto expressão da realidade”.

Ensaio sobre a cegueira encaixa-se na definição de alegoria por recusar a totalização e o fechamento de sentido, por permitir múltiplas significações, polissemias e ambigüidades. Nela, Saramago retoma temas e obras do passado, desloca-os para a sua realidade, explora novos ângulos e emite juízos de valor através de digressões, procedendo a uma nova leitura de seu mundo. Ao efetuar essa leitura enviesada do passado, o escritor procede a uma nova interpretação do mundo, à divulgação de um conhecimento aproximativo do real, que nunca esgota as verdades possíveis. E isso já desde o assunto e o

caráter polissêmico de cegueira desvendado pelas circunstâncias inexplicáveis de surgimento e pelo adjetivo “branca”.

Também a indeterminação espacial e temporal são estratégias que contribuem para a construção da alegoria que dá estofa ao romance. A não localização geográfica e a falta de demarcação temporal em *Ensaio sobre a Cegueira* ampliam a abrangência da narrativa, pois a cidade fictícia pode ser uma representação de qualquer cidade onde impere o instinto de sobrevivência. Ao suprimir os nomes das personagens, Saramago opta pelo anonimato de seus atores, como uma maneira de universalizar a experiência, abrangendo todas as pessoas.

Saramago trabalha com grande número de metáforas e, assim sendo, ordena os elementos narrativos em uma seqüência, compondo uma representação que nunca se fecha, nunca se totaliza e que trabalha com fragmentos de uma estilhaçada realidade capitalista do final do século XX. Nestas circunstâncias, o procedimento alegórico utilizado por Saramago faz desta obra, a nosso ver, um enigma aberto a muitas interpretações. Em vista disso, penetrar no universo saramaguiano significa reconhecer os muitos vetores semânticos e seguir adiante reunindo as metáforas num todo alegórico. Qualquer caminho escolhido conduzirá a um retrato contundente da condição humana, pois a alegoria estabelece a relação entre o mundo dos cegos e a nossa realidade.

A insólita experiência de toda população em *Ensaio sobre a cegueira* emerge como uma alegoria que aponta para uma imensidão de significados e ecos simbólicos que Saramago ligou à experiência de quem não vê. Há que se observar, ainda, o

peso alegórico de uma súbita cegueira de origem fantástica, que não tem explicação científica. A esse âmbito subordina-se o adjetivo “branco”:

[...] é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se estivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco. (SARAMAGO, 1995 p.13)

É usual vincular a cegueira e a escuridão às trevas, à falta de luz. A idéia de que a cegueira seja “branca” deveria, numa interpretação convencional, ser um sinal de paz, de divindade, de pureza. Todavia, em *Ensaio sobre a cegueira*, o branco sinaliza obscuridade, atribulações, marginalização, levando-se em conta a penúria a que os personagens são submetidos.

Por esses aspectos, o tema da perda da visão reveste-se na obra de Saramago de muitos significados, ultrapassando o sentido físico, denotativo, para estender-se para outros sentidos mais sutis e menos explícitos, como adiante se verá.

É interessante, ainda, observar o espaço escolhido para abrigar os cegos – o manicômio – que sugere uma correlação entre cegos e loucos. Em princípio, o “louco” é aquele que se desvia do comportamento considerado normal, aquele que se afasta dos padrões habituais de pensar, sentir e agir, ultrapassando o convencional e entregando-se a tudo quanto foge às regras e expectativas sociais. A loucura usualmente é entendida como uma suspensão da racionalidade. Ora, no romance em análise o narrador emprega o termo “louco” na ocasião da saída dos cegos do hospício: “O portão está aberto de par em par, os loucos saem” (SARAMAGO, 1995, p. 210). A analogia entre cegos e loucos, nesse trecho, diz respeito às situações vivenciadas pelos cegos durante a quarentena, quando se comportaram como loucos, agindo de maneira alucinada, insana, desorientada. A privação

da visão, compreendida como loucura, é a explicação para as excentricidades praticadas durante o período de confinamento.

Em relação a isso, a estudiosa Raquel Ribeiro amplia a interpretação da cegueira, analisando-a como perda do controle da razão ao relacionar a cegueira a “todos os excessos praticados mesmo por aqueles que habitam o espaço da normalidade e que se afastam da razão ou a utilizam em excesso” (RIBEIRO, 2000, p.153). O medo excessivo do ladrão, antes da cegueira, é suscitado pela consciência do perigo: “O ladrão redobrou a atenção [...] sabia bem que não podia permitir-se o mais pequeno erro, a mais pequena distração [...] usava de todo cuidado em obedecer os semáforos” (SARAMAGO, 1995, p.27)

Vê-se logo que são diversas as interpretações para a cegueira. Dependendo do pensador, ela pode ser traduzida como a perda da razão mas também como um excesso de racionalidade. Por outro lado, a própria racionalidade excessiva pode ser tomada como sinônimo de falta de razão, de modo que “ver demais” pode ser o mesmo que “não ver”.

No dizer de Calbucci (1999, p. 89), os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* ficaram cegos de tanto ver e não agir, enquanto a mulher do médico foi a única a não sofrer o mesmo destino simplesmente porque assumia posicionamentos e sempre atuava em prol de seus próximos, não conformando-se com fatos que considerava injustos. A cegueira branca pode ser interpretada como metáfora para os indivíduos acomodados, resignados a conviver com os problemas da sociedade, passivos em todas e quaisquer situações, subtraindo-se ao empenho por condições mais justas e equilibradas no plano social e humano.

A nosso ver, a interpretação de Calbucci aponta para as formas de aprisionamento inclusive no âmbito intelectual, ou seja a alienação, entendida aqui como a ausência de postura crítica diante da realidade. Trata-se da perda da liberdade de ação e de pensamento. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a moral, a ética, o senso comum, a religião não deixam de ser formas de cegueira. A opção por uma perspectiva, qualquer que seja e independentemente de suas justificativas sociais, reduz a visão de mundo, levando os indivíduos a verem a realidade de forma distorcida o que seria equivalente a não ver. Quando adotamos uma perspectiva única o mundo relativo é apresentado aos nossos olhos como se fosse absoluto. A adoção da perspectiva absoluta cria uma ilusão de realidade, pois provoca distorções na captação da realidade aos olhos do observador, seja ela ampliada ou reduzida.

Ainda que a escolha de um ponto de vista seja um ato individual carregado de subjetividade, o indivíduo que opta por uma determinada perspectiva, excluindo as demais, faz isso no contexto da brutal massificação que caracteriza o mundo do homem contemporâneo. Nesse sentido, a cegueira é consequência de algo que podemos chamar de olhar domesticado (RIBEIRO, 2000, p.155).

Da lacuna deixada por olhos que vêem e não enxergam, de realidades vistas com olhos alheios surge a interpretação da cegueira como um mal que afeta principalmente as pessoas do “mundo da normalidade”, que após serem submetidas à cegueira branca, passam a estabelecer um novo contato com o mundo, como se estivessem libertas dos condicionamentos. Nesse caso, poderíamos pensar na cegueira como forma de ver, uma vez que ela é condição para instituir um novo modo de ação e de organização do mundo. Os cegos podem ver, pois têm a lucidez que os normais já não possuem por estarem

imersos na alienação. A perda da vista envolve, então, o esforço de construção de um novo paradigma, o qual possa abolir não a cegueira ocular, mas todos os entraves culturais e sociais que ao longo da história do homem foram agregados a essa limitação física.

Ao analisar este romance, a pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1991, p.73) afirma que o romance pode ser lido, inversamente, como um “ensaio sobre a visão” uma vez que enfoca a perda da visão como condição para que se veja melhor. Neste sentido, ser desprovido de visão durante um intervalo de tempo significa ter de se adaptar a um mundo novo; significa sentir aquilo que não se percebe pela visão física. Aplicando-se essa noção ao romance de Saramago, vemos que, privados da percepção visual, os personagens ativam os olhos da mente em busca de novos referentes. Por conseguinte, passam de um estado de visibilidade a outro. Significa que é possível ver melhor desde que se submeta a alguma forma de privação.

Sob essa ótica, a luz que persiste na cegueira faz emergir uma outra possibilidade de leitura: a cegueira como um veículo, uma nova forma de ver, como se os cegos, tais como os visionários na Grécia Antiga, mantivessem uma visão independente daquela oferecida pelos olhos do corpo. Essa nova forma de ver poderia levar o homem a negar suas verdades absolutas.

Outra interpretação digna de nota é aquela que entende a cegueira como um “exercício de alteridade”. Em um mundo de cegos, enxergar com os olhos do semelhante é encontrar, por intermédio do “outro”, a própria identidade. Na nova realidade imposta pela cegueira, a atitude de reparar no outro é um caminho para a humanização frente à desumanização, é uma possibilidade de percepção do outro sem as amarras do ofuscamento, causado pela alienação. Por esse prisma, reconhecemos haver um grupo

lutando por algo que não se localiza fora, mas dentro de si mesmo. Trata-se, aqui, de um processo de auto-conhecimento.

Com base em todas essas possibilidades de interpretação da cegueira na obra de Saramago, atribuiremos à perda da visão um caráter múltiplo e dinâmico – que agrega tanto o sentido de negação quanto de afirmação da visão.

5) Perda do referencialidade

Tanto em nosso contato com o mundo escrito, quanto com o mundo não escrito somos constantemente instigados a realizar a leitura de eventos fictícios ou então não-fictícios. Em quaisquer circunstâncias, precisamos, para que nossa interpretação tenha substância e coerência, reconhecer que existem modelos instituídos e reafirmar o pacto de aceitação da presença deles como algo constitutivo.

Ora, no mundo das palavras, o modo como o escritor manipula as convenções literárias permitirá ao leitor inferir a intenção reflexiva agregada à tessitura textual. Pela maneira como o escritor utiliza ou reformula os códigos, é possível perceber a sua disposição em concordar ou não com as formas de interpretação sancionadas pela convenção.

Não obstante as regras constitutivas regulem qualquer atividade interpretativa, é preciso admitir que, no contexto da narrativa ficcional, por exemplo, o mero reconhecimento de determinadas categorias literárias - a saber, o espaço, o tempo, o narrador, os personagens e a intriga - é insuficiente para que o leitor possa vislumbrar a intenção poética de um escritor.

Por conseguinte, não basta que o leitor esteja familiarizado com as categorias literárias para que a sua incursão no universo ficcional se concretize com êxito. Antes, é preciso que ele esteja inclinado a despojar-se de seus condicionamentos e a compreender a ficção como um espaço de questionamento das convenções, o qual contribui justamente para criar mecanismos de desfamiliarização.

Sendo assim, o ingresso no mundo saramaguiano retira o leitor de sua confortável posição, transportando-o para o mundo da observação atenta, da reflexão crítica, do descortínio das palavras, da reavaliação das verdades cristalizadas. Para não se perder completamente nos labirintos do texto literário, o intérprete deve pressupor que todo significado se instaura com o auxílio de deslocamentos, a partir do questionamento das mensagens previamente decodificadas.

Esse é um desafio que enfrentamos na tentativa de interpretar uma obra como *Ensaio sobre a cegueira*, na qual temos personagens “cegos” que se equiparam a leitores perdidos em meio às malhas do texto. Dos personagens foi furtada a visão, do leitor foi retirada a sua ilusão de referencialidade.

No âmbito lingüístico, o leitor experimenta uma sensação de estranhamento logo ao deparar-se com o modo personalizado com que Saramago

faz uso da pontuação em seus textos. Descompromissado com o uso normativo da pontuação, Saramago emprega vírgula e ponto-final em lugar de todos os outros sinais de pontuação. Fora isso, marca o discurso direto com uma vírgula seguida de maiúscula. Quanto às interrogações ou às suspensões, o leitor atento terá de inferi-las a partir do contexto.

Nas palavras de Kaufmank (1991, p. 125), esse recurso lingüístico serve para “destravar” o texto e permitir ao leitor uma maior participação na leitura à medida que este se vê, a todo momento, colocando travessões, pontos de interrogação e de exclamação, aspas e demais recursos necessários à compreensão do que está sendo lido. Esse recurso estilístico – da desobediência às regras de pontuações – exige uma participação ativa, coprodutora do leitor, que deverá estar disposto não só a reformar hábitos de leitura adquiridos, mas de recontextualizá-los e adequá-los a novas situações interpretativas.

O efeito de desorientação experimentado pelo leitor não se limita ao uso incomum da pontuação e à contradição do gênero textual, mas se manifesta por outros indícios espalhados pela obra. Estende-se, como ainda veremos, ao tratamento dado ao tema da cegueira, às categorias narrativas e às estratégias narrativas. O que se verá, em todas essas situações é que, se por um lado o leitor se sente desorientado, por outro, fica-lhe uma relativa sensação de liberdade na condução dos atos de decifração e de identificação.

No plano do discurso, o texto caracteriza-se por outras formas de questionamento das convenções, como aquele que se aplica ao procedimento de apropriação dos provérbios. Inseridos no espaço ficcional edificado por Saramago, os

provérbios estão sujeitos a um processo de releitura. A esse respeito a estudiosa Helena Duarte Mendes realizou, em *Breve Estudo da Recorrência Proverbial em José Saramago*, um levantamento da ocorrência dos provérbios na produção intelectual deste autor.

Devido à profusão dos enunciados proverbiais e à diversidade de modos de emprego dos provérbios fixados e à diversidade de recriações formais e de sentido, Mendes procura, em seu estudo, sistematizar estes múltiplos processos de utilização, enfocando as situações em que o narrador completa, expande, clarifica, corrige ou invalida, ou seja, recria os textos da tradição. Também em *Ensaio sobre a cegueira* a recorrência dos provérbios manifesta-se como um processo de recriação do autor, pois ele se apropria desses enunciados pré-existentes para expandir-lhes o significado.

[...] **é dos livros, mas muito mais da experiência vivida**, que quem madruga por gosto ou quem por necessidade teve de madrugar, tolera mal que outros, na sua presença, continuem a dormir à perna solta, e com dobrada razão no caso de que estamos falando, porque há uma grande diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos. (SARAMAGO, 1995, p. 99, grifo nosso)

Neste excerto, o autor põe em evidência “as fontes” nas quais se baseou para justificar o fato de os cegos continuarem a dormir. Ele resgata não só a sabedoria livresca, mas principalmente aquela acumulada pela experiência. O dito popular evocado torna-se, para os cegos, duplamente verdadeiro. Ainda que as referências contextuais sejam diferentes, a verdade contida no provérbio permanece.

Apesar de termos, no exemplo supracitado, uma reafirmação da validade do provérbio, o leitor de *Ensaio sobre a cegueira* encontrará com mais frequência apropriações cuja verdade será contestada. É o caso da ocorrência de “na terra de cegos,

quem tem um olho é rei”, em que o narrador reproduz uma verdade do senso comum e logo em seguida acrescenta o comentário “já lá dizia o outro que na terra de cegos quem tem um olho é rei, Deixa lá o outro, este não é o mesmo. Aqui nem o zarolhos se salvariam.” (SARAMAGO, 1995, p.103). Temos, nesse caso, a desconstrução de uma verdade estabelecida – consagrada pela verve popular. Essa frase, enunciada repetidas vezes pelo narrador e também pelos personagens, resume a condição da mulher do médico. Porém, ao contrário do que sugere o dito, a mulher não se sente rainha; muito pelo contrário, ela se define como “aquela que nasceu para ver o horror” (SARAMAGO, 1995, p. 103).

Essas e outras ocorrências proverbiais pressupõem a participação ativa do leitor para detectar e compreender frases e expressões que o próprio texto contesta. Verificamos, nos exemplos mencionados acima, a presença constante de comentários do narrador buscando invalidar o sentido primeiro dos provérbios.

Convém ainda mencionar o episódio em que o diálogo do personagem da venda preta e da mulher do médico simboliza o procedimento de apropriação e recriação dos provérbios.

[...] conheces o ditado [...] o trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco, Esse ditado não é assim, Bem sei, onde eu disse velho, é menino, onde eu disse despreza, é desdenha, mas os ditados, se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de se adaptar aos tempos.(SARAMAGO, 1995, p.269)

A profusão dos provérbios e a releitura a que eles estão submetidos nos fazem refletir sobre a idéia de deslocamento da propriedade do texto. Ao inserir os provérbios no corpo da narrativa com o fim de negar a fixação dos sentidos anteriores,

Saramago propõe um trabalho de esvaziamento dos enunciados que se cristalizaram como verdades.

Mendes emprega o adjetivo “blimundiano” (referente ao personagem Blimunda de *Memorial do Convento*, dotada do poder de vidência) para caracterizar o olhar que Saramago lança aos textos da tradição.

Este diferente olhar de Saramago poderá ser classificado de **blimundiano**, pela diferente interpretação do real, pelas leituras possíveis da realidade e da tradição. (MENDES, 2003 p.187)

Tal como ocorre, no âmbito enunciativo, com os textos da tradição que, inseridos no espaço ficcional de *Ensaio sobre a cegueira*, sofrem um processo de desconstrução, o agenciamento das categorias romanescas, no plano do relato, coloca em evidência a preocupação em evitar a fixidez dos sentidos. Desse modo, o tratamento dado por Saramago às categorias do espaço, do tempo, dos personagens e da interação entre eles tem por finalidade mergulhar o leitor num espaço de incertezas.

A desestabilização do leitor é ampliada com a escassez de informações sobre o espaço físico e o tempo histórico em que desenlaça a ação. Tudo o que sabemos é que *Ensaio sobre a cegueira* enfoca uma suposta sociedade do final do século XX, com uma organização urbana formada de prédios, casas, supermercados, bancos, hospitais, farmácias, aeroporto, leis de trânsito, entre outros. Entretanto, a constituição da sociedade de cegos, primeiramente no manicômio, e depois, por toda a cidade, representa o abandono dessa forma de organização, a desconstrução: as pessoas passam a organizar-se de modo

diferenciado, em pequenos grupos, em tribos, criando novos valores para a sociedade de cegos.

No tocante à determinação do cenário onde se movem os personagens, vale dizer que a trama se desenvolve basicamente em dois ambientes: o “mundo de fora” - o da visão, das imagens, da razão, da ordem, o da normalidade - e o “mundo de dentro” - espaço da desordem, da degradação, microcosmo governado pelos instintos, onde os códigos sociais bem como os nomes deixam de ser necessários. Demarcando as linhas fronteiriças entre os dois mundos está um grupo de militares responsável por vigiar os cegos enclausurados, impedindo que eles saiam dali, e proteger do mundo da normalidade.

Importa aqui chamar atenção para o binômio dentro/fora, constantemente acionado no curso das nossas reflexões para explicar a transformação operada nos cegos depois da entrada no manicômio. Para isso, não devemos esquecer que dentro/fora é desdobramento da dualidade inicial, sugerida pelo tema da cegueira, “ver” e “não ver” da qual derivam outros subtemas individual/coletivo, ordem/desordem, belo/feio e inocente/culpado.

No binômio espacial, o mundo exterior é o espaço das diferenças. Nele seria possível estabelecer uma escala de valores morais que posicionasse a rapariga e o médico, por exemplo, em pontos extremos. Nessa escala, um extremo seria ocupado pela prostituta, mal vista pela sociedade e vítima de preconceito, enquanto, no outro extremo, estaria o oftalmologista que, por sua profissão, é respeitado pelas pessoas e pelas autoridades. Há, portanto, uma distância moral muito bem demarcada que separa o médico da prostituta.

No mundo interior, o do manicômio, as distâncias que separam os seres se anulam e a diversidade de problemas que aflige os homens reduz-se ao plano dos instintos. O mundo de dentro é governado imperiosamente pelo instinto de sobrevivência. Se no mundo de fora as relações entre mãe e filho, entre marido e mulher, etc. tinham alguma especificidade, no interior os laços familiares deixam de fazer sentido em nome do desejo de manter-se vivo.

há muitas horas que o mocinho não pergunta pela mãe, mas decerto voltará a sentir-lhe a falta depois de ter comido, quando o corpo se encontrar liberto das brutidades egoístas que resultam da simples, porém imperiosa, necessidade de manter-se. (SARAMAGO, 1995, p. 87)

É precisamente esse instinto primordial do homem que revela aos cegos que, nesse mundo em que agora vivem, as máscaras sociais se tornaram desnecessárias; o homem é o que é. Assim, ante a necessidade de estabelecer uma ordem na distribuição da comida, a fim de evitar o logro, e mediante a afirmação de um dos cegos de que estão lidando com gente honesta, alguém retruca: “Ó cavalheiro. O que somos de verdade aqui é pessoas com fome” (SARAMAGO, 1995, 102). Isso torna nítido, aqui, o processo de despersonalização, isto é, a redução do ser humano a suas necessidades fisiológicas.

Antes da experiência da cegueira, os personagens viviam em um espaço onde todos se submetiam a regras, ditadas por um indivíduo ou por um grupo, as quais tinham em vista a organização da convivência num mundo civilizado. Com a cegueira, surge a necessidade de reconstruir os valores e os modos de sobrevivência. Alguns

personagens demonstram estarem conscientes da necessidade de organização e ordem. “Se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo” (SARAMAGO, 1995, p.96). Preocupados com isso, os cegos da primeira camarata fazem tentativas de preservar alguns princípios de ordem e organização, de respeito pelo outro. Eles formulam a escolha de um líder e chegam a eleger o médico para desempenhar essa função. Contudo, a liderança será exercida pela única pessoa ali dentro que ainda conserva a visão: a mulher do médico.

Ainda que alguns busquem manter os princípios de ordem e organização adquiridos no mundo de fora, o acesso ao “mundo de dentro” assinala a entrada dos personagens em um mundo caótico onde estarão suspensas muitas formas de referencialidade. A penetração no espaço do manicômio propicia aos personagens um rito de passagem marcado pelo abandono de um território para a incursão em um outro, regido por leis específicas. Entendemos essas leis específicas como a perda da estabilidade dos referentes.

Nesse sentido, o manicômio pode ser caracterizado como um **não lugar**²⁵, o espaço onde se revelam as limitações humanas, a dependência em relação ao outro. Nesse ambiente as antigas atitudes tornam-se esvaziadas de sentido, a começar pelas condições de higiene: “Acabando nós todos cegos [...] para que queremos a estética, e quanto à higiene; diga-me o senhor doutor que espécie de higiene poderá haver aqui [...] Só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são.” (SARAMAGO, 1995, p. 128)

²⁵ Na concepção do teórico Marc Augé (2003, p. 73), determinados espaços assumem o papel de não-lugares, locais em que os indivíduos não podem praticar sua identidade. De acordo com essa definição, poderíamos considerar não-lugares o aeroporto, a estrada, o shopping. Esse espaço do não-lugar representa a suspensão da capacidade racional/razionalidade conflito entre os instintos de vida e de destruição presentes no homem.

Ali também os objetos deixam de ter significação e passam a ter apenas existência, a exemplo do que sucede com o relógio, com o alto-falante e com o rádio, os quais, no novo contexto, representam simplesmente um elo entre os dois mundos.

[...] os relógios de todos eles estavam parados, tinham se esquecido de lhes dar corda ou acharam que já não valia a pena, só o da mulher do médico continuava a trabalhar. (SARAMAGO, 1995, p.76)

Não só o instrumento que marca a passagem do tempo deixa de significar, mas a própria concepção de tempo torna-se diferente para os cegos. Mas, embora os laços com o mundo da ordem tenham sido rompidos, constatamos que essa ruptura não é total. Permanecem no espaço interior certas reminiscências do mundo da ordem. O alto-falante, por exemplo, recita os regulamentos para que a disciplina se mantenha no mundo de dentro. Entretanto, acaba por se tornar inoperante para os cegos, uma vez que as normas repetidas pelo aparelho sobre o modo correto de proceder no manicômio não fazem sentido quando novos critérios estão sendo adotados para regular e organizar a convivência. É curioso observar que, embora os cegos não sejam mais supridos com alimentos vindos do mundo exterior, as ordens que determinam o correto manuseio das caixas de comida continuam sendo repetidas pelos alto-falantes.

O estado de privação de suprimentos e de higiene a que estão submetidos desde a entrada no manicômio esvazia os personagens e os objetos que os cercam das camadas de significado. É como houvesse acontecido um processo de despojamento dos aspectos históricos e individuais. Sob essa perspectiva, podemos afirmar que a supressão do nome dos personagens não é gratuita, mas está associada a um processo de despersonalização. Destituídos de suas identidades, eles são reconhecidos pelas profissões

exercidas antes de ficarem cegos, pelas relações de parentesco ou por traços físicos marcantes (trata-se, aliás, de aspecto recorrente em muitas narrativas de Saramago, principalmente em *Todos os nomes*).

Com o passar dos dias, as funções sociais deixam de ser importantes e mesmo necessárias na instância de vida dos cegos na camarata. Os códigos sociais, assim como os nomes, começam a perder-se.

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (SARAMAGO, 1995, p. 64)

Ao assumirem que os nomes são desnecessários ao seu relacionamento no manicômio, os personagens distinguem, logo, a trajetória que terão de seguir: o abandono das identidades para a aquisição de uma personalidade coletiva, como se cada um tivesse deixado de ser, em tais condições, um indivíduo para tornar-se a voz da natureza humana.

O conhecimento e a experiência adquiridos antes da ocorrência da cegueira mostram-se inúteis na nova situação. Ao constatar que entre eles havia um médico cuja habilidade em nada podia lhes servir, um personagem identificado como “motorista” queixa-se por haver lhes “saído na rifa o único médico que não vai servir para nada”. Nessa queixa o motorista deixa de levar em conta a sua própria insignificância dentro do manicômio. É a rapariga quem vai lembrá-lo de que se encontra na mesma situação:

“Também nos saiu na rifa um motorista que não nos levará a parte nenhuma, ripostou com sarcasmo a rapariga”. (SARAMAGO, 1995, p. 68)

O médico, porém, admite que ali dentro ele é igual a todos os demais. “Sou, **era** o seu oftalmologista” é desta maneira que ele se apresenta ao velho da venda preta, sinalizando, pelo uso do pretérito, a renúncia do seu passado. (SARAMAGO, 1995, p. 120 – grifo nosso)

Também valores como dignidade e respeito tornam-se nulos, de nada valendo a profissão meritória do médico e a experiência do velho da venda preta quando estes são ultrajados pela situação da cegueira

O médico desequilibrou-se, arrastou consigo na queda o velho da venda preta [...] com os corpos manchados de todas as sujidades possíveis, os sexos como que empastados, pêlos brancos, pelos negros, nisto veio acabar a respeitabilidade de uma idade avançada e de uma profissão tão meritória. (SARAMAGO, 1995, p. 259)

Igualmente são imprecisas as características que definem o grupo a que pertencem os personagens. O narrador assim define a rapariga:

esta mulher vai para cama a troco de dinheiro, o que permitiria [...] classificá-la como prostituta de fato, mas sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grémio, entendido como um todo. (SARAMAGO, 1995, p.31)

A inclusão da rapariga no “grémio” das prostitutas fica apenas sugerida pelo narrador, neste excerto, mas o que chama atenção é o modo como o narrador relativiza

a sua classificação, de certo modo antecipando a situação vivenciada pelas mulheres no manicômio, as quais terão de entregar o corpo a alguns homens em troca de comida e assim comportando-se como prostitutas.

A descrição do ladrão também é vaga.

O homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer `aqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano. (SARAMAGO, 1995, p.25)

É evidente que essa descrição traz uma conotação irônica, contudo, levando-se em conta os comentários sobre o ladrão em outras ocasiões, observamos que o narrador oscila entre culpá-lo e absolvê-lo. Essa oscilação no julgamento do personagem vai provocar um efeito de neutralização da culpa do ladrão. Embora ele seja, pelo modo como é identificado, estigmatizado como o “ladrão”, suas qualidades serão reavaliadas quando da comparação com a conduta dos demais personagens no novo contexto em que se encontram.

Ao inserir suas criaturas em um ambiente onde as marcas de identificação se revelam difusas, Saramago retira de tudo e de todos qualquer camada de significação. Nesse caso, por não haver contornos precisos na nova realidade, os cegos são forçados à atribuição de sentidos, como se tivessem retornado a um estado primitivo e necessitassem reconstruir o mundo. Ser desprovido de visão durante um intervalo de tempo significa ter de se adaptar a um mundo novo, ativar os olhos da mente em busca de um novo referente.

Esses dados nos levam a juntar a interpretação da “ausência do ver” com uma sensação de “desnorreamento”, resultante da falta de um “referente”. Há, como já foi

mencionado, um processo de despojamento de identidades para a reconstrução de uma identidade coletiva.

Quanto à noção de propriedade, importa mencionar o episódio em que um grupo de cegos assume o poder de forma autoritária e tirânica sobre os demais: “Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida” (SARAMAGO, 1995, p.140). O que lhes permite exercer o domínio sobre a comida, os bens alheios e as mulheres é a posse de uma arma de fogo. Quando esses “cegos malvados”, liderados pelo personagem identificado como “O da pistola”, exigem objetos em troca de alimentos, muitos cegos ficam indignados e se recusam a entregar seus pertences, outros já não se importam mais, como se reconhecessem que possuir ou não tais objetos não fazia diferença na atual situação de cegueira.

alguns protestavam que estavam a ser vergonhosamente roubados, e era uma pura verdade, outros desfaziavam-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, p. 143).

Na verdade, a diluição da idéia de posse inicia-se desde o instante em que 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 tivesse tido mais força que o sentido de propriedade” (SARAMAGO, 1995, p. 127).

Como se vê, o medo também contribui para a anulação do sentido de propriedade. É o que se verifica quando o grupo, já fora do manicômio, liderado pela protagonista, chega à cidade: a mulher do médico percebe que a noção de propriedade não é mais a mesma em um mundo cego. 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, p. 215), complementando que, no início, as pessoas até brigavam pelo que consideravam seu, mas depois “não tardaram 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, p. 216). Isso demonstra que, quando a necessidade de sobrevivência supera a idéia de posse, o valor dos objetos e mesmo dos imóveis se altera. O que mais importa é a busca por alimentos e por abrigo, as necessidades primitivas do ser humano.

Vale ainda dizer que, numa sociedade constituída de cegos, os sentimentos de orgulho e vergonha tornam-se enfraquecidos, como fica confirmado na já mencionada cena em que mulheres são exigidas em troca de alimento. Os personagens masculinos, ressentidos com a idéia de ter de dividir as mulheres que lhes pertenciam, manifestam as suas recusas. Todavia, há uma minoria que entende que a necessidade de alimentar-se para não morrer 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 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 idéias. (SARAMAGO, 1995, p. 167-168)

O contraste entre a fala do primeiro cego e a do médico denota opiniões diversas. A situação descrita no excerto traz uma reflexão sobre o modo como a noção de propriedade se correlaciona com os sentimentos de orgulho e vergonha. O primeiro cego sente-se mais incomodado com a necessidade de compartilhar a mulher que lhe pertence do que com o ultraje a que ela será submetida.

Esse cego que acreditava ter a posse sobre a sua mulher acaba tendo de admitir que “tudo quanto ele havia dito antes não passava de umas quantas opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencentes a outro mundo, não a este.” (SARAMAGO, 1995, p.168). Essa fala sinaliza a revisão dos antigos valores, pertencentes a “outro mundo”.

Enquanto o primeiro cego revê a sua postura dominadora, sua mulher segue para o “holocausto” e, o que poderia parecer uma desonra, torna-se para ela a conquista da liberdade, pois no momento em que decide acompanhar as outras mulheres ela deixa de ser considerada uma propriedade do seu marido. A esse respeito, o comentário do médico de “não tinham nem direitos nem obrigações de marido sobre nenhuma das mulheres que ali iam” (SARAMAGO, 1995, p.168) permite concluir que, ali, os homens não tinham razões para se orgulharem nem para se envergonharem, pois não sendo proprietários de suas mulheres não se sentiam mais obrigados a zelar por elas.

A atitude de revisão e correção dos antigos conceitos aparece na declaração da rapariga: “A mulher que eu então **era** não diria [que gosta de ti], reconheço,

quem o disse foi a mulher que sou hoje” (SARAMAGO, 1995, p.253, grifo nosso). A transformação mencionada pela rapariga amplia a nossa discussão para as noções de belo e feio, conceitos também revistos depois da experiência da cegueira. A afinidade entre ela e o velho da venda preta é um exemplo dessa mudança de valores. Descrita pelo narrador como “a moça mais bela da camarata”, ela demonstra afeição pelo velho, “ficando por esta via demonstrado, mais uma vez, que as aparências são enganadoras, e que não é pelo aspecto da cara e pela presteza do corpo que se conhece a força do coração” (SARAMAGO, 1995, p.214). Embora o amor da rapariga pelo velho se confirme no desfecho da obra, as intenções dela são postas em dúvida pelo narrador e pelos demais personagens, que interpretam os carinhos da moça como uma demonstração de piedade. O interesse da rapariga pelo velho revela que a concepção de amor orienta-se de uma nova maneira, desvinculando-se da beleza física, da qual o velho era privado, e prendendo-se a outros valores, como sensatez e inteligência, qualidades que ele tinha.

Na nova condição imposta pela privação do órgão visual as aparências não podem ser avaliadas. A respeito disso, importa observar que o personagem velho traz na sua identificação uma venda (ou faixa de pano sobre os olhos). Trata-se de um elemento que serve de símbolo da cegueira, mas também de indicativo para mostrar que o personagem está imune à superficialidade das aparências físicas.

O movimento de entrada e saída do manicômio evidencia a relatividade das coisas, uma vez que os valores, embaralhados e mal definidos no interior, assim o permanecem no lado de fora, espaço de extensão do caos do manicômio. Um incêndio provocado no manicômio desfaz as fronteiras entre o dentro e o fora e ocasiona a saída dos sobreviventes que, no retorno à cidade, descobrem as proporções apocalípticas tomadas

pela doença. O escatológico uniformiza os espaços, elimina as oposições. A cegueira, que inicialmente era a exceção, havia se tornado a regra.

Nesse espaço de cegueira generalizada, as *casas*, que antes da cegueira eram locais fixos onde as pessoas se abrigavam, tornam-se *espaços provisórios*, pontos de fuga, onde as pessoas se instalam por um tempo indeterminado até que possam encontrar as suas próprias residências, ou até que as suas casas sejam desocupadas.

A penetração do grupo na casa da mulher do médico é marcada por uma espécie de ritual de purificação. A água, principalmente a da chuva, permite que a mulher do médico limpe a sua casa e que todos se lavem e, com isso, se livrem de toda a sujidade da alma e do corpo. Enquanto faz a limpeza na casa, a mulher do médico chora por tudo que vivera. A água da chuva se confunde com a água das lágrimas, da comoção. E o lugar torna-se uma espécie paraíso “Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos...” (SARAMAGO, 1995, p.257)

Aqui, a idéia de *provisoriedade*, representada pelas casas, é muito significativa, pois nos faz pensar na instabilidade dos valores e dos sentidos atribuídos às pessoas e às coisas. A esse respeito, importa citar a fala da mulher do médico acerca do significado da madeixa de cabelos deixada pela rapariga na casa dos pais para que estes, ao retornarem, pudessem certificar-se de que a filha estava viva – “que tempos estes, já vemos invertida a ordem das coisas, um símbolo que quase sempre foi de morte a tornar-se um sinal de vida” (SARAMAGO, 1995, p.289). Vemos aqui um exemplo do caráter provisório dos sentidos e do processo de transferência de significados, reforçado pela não permanência do estado de cegueira, dos valores e das verdades.

Ao refletir sobre o período de quarentena a mulher-olho conclui:

[...] descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção... **agora somos todos iguais perante o mal e o bem**, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamos-lo cada vez que tivemos que agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios[...] perdoem-me a preleção moralística, é que vocês não sabem, não 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- (SARAMAGO, 1995, p.262, grifo nosso)

Fica claro aqui o caráter relativo dos conceitos de bem e mal, os quais não podem ser compreendidos isoladamente, sem considerar as circunstâncias em que estão engajados. Na atmosfera de oscilação ontológica imposta pela cegueira, as polaridades neutralizam-se, e os opostos passam a representar apenas ângulos diferentes de uma mesma realidade.

Sob essa perspectiva, vale dizer que os personagens cegos estão muito distantes das condutas humanas padronizadas, e isso não só porque foram forçados pelas circunstâncias a abandonar seus valores morais, mas principalmente porque o grupo todo sofreu um processo de relativização dos valores. Sendo assim, os personagens saramaguianos não poderiam ser classificados segundo critérios dicotômicos, que nos permitissem incluí-los na categoria do vilão ou do herói, da vítima ou do opressor. Isso exime a responsabilidade do sujeito tal como esclarece a fala de um dos personagens: “não se acuse, foram as circunstâncias, aqui todos somos culpados e inocentes,” (SARAMAGO, 1995, 101) Fica sugerido que a ausência de visão relaciona-se à suspensão da culpa: “aqui ninguém nos virá atacar, podíamos ter roubado ou assassinado lá fora que não nos viriam

prender.” (SARAMAGO, 1995, p.63). No espaço do manicômio, o ladrão e a vítima são tão culpados quanto inocentes.

Ao observar o ladrão e a vítima a mulher do médico disse consigo mesma “Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro. Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo, mas, curiosamente, **as expressões eram semelhantes**, um misto de ameaça e de medo, porém o medo de um não era o mesmo medo do outro, como também não o eram as ameaças [...] (SARAMAGO, 1995, p. 49 – grifo nosso)

Nessas condições convém comentar o comportamento das mulheres antes e depois da cegueira. “As mulheres ressuscitam uma das outras, as honradas ressuscitavam nas putas, as putas ressuscitavam nas honradas, disse a rapariga dos óculos escuros” (1995, p. 199). O estado de cegueira provoca uma espécie de conversão.

Essas reflexões apontam para a ambigüidade da cegueira: ao longo do texto, a prostituta tornou-se mãe, e a idônea mulher do médico tornou-se assassina. A dubiedade é a marca da cegueira. Concluimos, enfim, que a metáfora da cegueira branca traz em si a idéia de relativização, pois é a confluência de todas as cores:

[...] a vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar de ilusão da luz. Na verdade, tanto lhes fazia que fosse de dia ou de noite, crepúsculo da manhã ou crepúsculo da tarde, silente madrugada ou rumorosa hora meridiana, os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro (SARAMAGO, 1995, p. 94)

O que esses aspectos evidenciam é o relativismo inerente a todas as coisas. Ao desconstruir a noção espaço-temporal, suprimir os nomes, esvaziar os objetos de sentido, e ressignificar as atitudes humanas, Saramago nos mostra que as convenções do mundo real são tão forjadas quanto as da ficção e, portanto, passíveis de mudança.

6. As vozes da cegueira

6.1. O olhar e a voz da mulher do médico

A preservação de algumas centelhas de humanidade em um mundo cego não teria sido possível sem o olhar e a consciência da mulher do médico. São os seus olhos que conduzem os personagens e é a sua consciência que os leva a conservar a sensatez. Ela se tornará, dentro do manicômio, uma espécie de mãe, preocupada em zelar pelo bem-estar comum.

Quando todos estiverem do lado de fora do manicômio, em virtude da cegueira generalizada, a sua casa servirá para abrigar o grupo da primeira camarata. Esse é um dado bastante significativo, levando-se em conta que as demais casas foram invadidas. A penetração na sua casa marca o início de um novo período que culminará com a recuperação da visão. Neste local, todos irão se livrar da “sujidade insuportável da alma” e do corpo, e ali terão segurança, necessidade que a própria mulher já havia suprido, de certo modo, dentro do manicômio.

A análise da trajetória da como mulher do médico aponta para o exercício constante de reflexão que ela realiza sobre o mundo e sobre si mesma. Embora ela não tenha sido atingida diretamente pela cegueira branca, sabemos que foi a mais aviltada por ela, pois, enquanto os demais personagens se deixam seduzir pelo sensorial, ela opera o olhar crítico, o olhar da consciência.

Há, no modo como autor escolheu designá-la, algo que merece nossa atenção: a sua identificação indica apenas o grau de envolvimento com o marido, que é médico. Não possui, portanto, existência própria, independente. Trazida para o interior do manicômio pelo médico, a sua presença ali não tem justificativa real, exceto pelo fato de ela querer cuidar do marido, acometido pela cegueira. No espaço do manicômio constatamos que seus olhos servem como orientação não só para o marido, mas também para todos aqueles que, instalados na primeira camarata, gravitam ao seu redor. Assim, seus olhos são, metonimicamente, a visão de todos que dela se aproximam. Ela se reconhece como “[...] os olhos que vocês deixaram de ter.”, enquanto o velho da venda preta a define como “uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cegos.”(SARAMAGO, 1995, p. 245)

Seguindo essa linha de raciocínio podemos considerar que a mulher do médico representa uma entidade isolada, uma instância mental, uma espécie de racionalidade em estado separado. Comporta-se como se fosse a consciência das pessoas, responsabilizando-se por conduzi-las tanto no plano espacial quanto nas questões ligadas ao comportamento. Pesa-lhe, então, a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1995, p.241).

Considerando os dois “lados” constitutivos do ser humano – sua forma corpórea e seu intelecto (incorpóreo) –, poderemos dizer que o grupo de cegos representa o corpo na sua materialidade e sensibilidade entregue às experiências da carne, ao passo que a mulher do médico representa o intelecto porque assume a responsabilidade de fazer justiça e zelar pelo bem-estar social, ao menos do grupo de que cuidava. Com isso, ela reflete sobre os valores sociais e as atitudes humanas, e, principalmente, sobre a condição humana em sociedade. Ela vê e sofre por todos : ao vê-los espalhados pelo quintal fazendo as suas necessidades “fizeram o que tinha de ser feito, também a mulher do médico, mas essa chorava olhando-os, **chorava por todos eles**”. (SARAMAGO, 1995, p.243, grifo nosso)

Seguindo esse veio interpretativo, teríamos na mulher do médico uma representação da consciência moral e coletiva, algo parecido com a instância que o psicanalista Sigmund Freud designou como *super ego*²⁶. Define-se como *super ego* o conjunto de injunções éticas e religiosas as quais visam garantir a manutenção dos padrões. As sociedades introjetam esses valores e tendem a naturalizá-los. Desse modo, o sistema de forças inibidoras e restritivas funciona como se fosse uma “segunda natureza”, responsável por filtrar os impulsos dos instintos especialmente aqueles relativos à sexualidade e agressividade, considerados perniciosos à sociedade. A naturalização da existência desses valores éticos e morais esconde a essência da moral, ou seja, que eles são essencialmente uma “criação” humana, algo que depende de decisões humanas, portanto, um conjunto de convenções (D’ONÓFRIO, 1997, 417)

²⁶ Ao explicar a estrutura da personalidade, em 1923, Sigmund Freud distinguiu três níveis de consciência, a saber, o *id*, o *ego*, e o *super-ego*. Essas são as chamadas “instâncias psíquicas” da estrutura ternária da personalidade.

A mulher do médico desenvolve a capacidade de avaliar e pesar as motivações de cada um. Por isso busca compreender as exigências feitas pela situação, bem como as conseqüências para si e para os outros. Também avalia a necessidade de respeitar o estabelecido ou de transgredi-lo, caso o estabelecido seja imoral e injusto. É em nome dessa preocupação que ela vai matar o chefe dos cegos malvados que constitui uma ameaça para as mulheres. Nessa ocasião a sua consciência moral permite que ela infrinja as leis humanitárias, em defesa da honra das mulheres. É da boca da rapariga de óculos escuros que vem a justificativa para o crime cometido pela mulher do médico: “a vingança, sendo justa, é coisa humana”, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça” (SARAMAGO, 1995, p.245).

Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (SARAMAGO, 1995, p.245)

Como vemos neste excerto, o senso de justiça desta personagem (a mulher do médico) é orientado segundo sua subjetividade (“consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas”). Contudo, vale dizer que o olhar desta mulher não repousa somente sobre as coisas visíveis mas estende-se até a interioridade dos personagens. Não que se trate de um poder de onisciência, dado que este poder é atribuído apenas ao narrador em terceira pessoa, mas de uma capacidade excepcional de inspecionar o comportamento humano, como um processo de retirada das máscaras sociais.

Sendo assim, torna-se alvo de seu julgamento também aquilo que é invisível aos olhos humanos, quer dizer, tudo quanto acontece no interior, no plano das intenções. Desde então, os desejos do coração tornam-se seu objeto de análise passando a ser analisados pelo crivo do seu olhar. Nesse caso, é como se os personagens estivessem sujeitos ao testemunho do olhar de Deus, que vê sem ser visto.

Para ilustrar essa situação, apontamos o episódio em que a rapariga, temendo ser reconhecida pela criada do hotel, tira rapidamente os óculos, acessório que lhe é característico. Trata-se de um comportamento estranho se considerarmos que ela não deveria temer ser reconhecida, estando em um grupo de cegos. Realmente, só os olhos da mulher do médico conseguem flagrar a situação:

sentiu-se como se estivesse por trás de um **microscópio** a observar o comportamento dos seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno. Não tenho o direito de olhar, se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (SARAMAGO, 1995, p. 71 – grifo nosso)

O que se tem nesse episódio é o efeito bifocal do seu olhar pois ela consegue ver o que é o ser humano sem as máscaras: um indivíduo sem coragem para assumir o seu passado. A mulher, nesse contexto, cumpre a função de vigília e controle, tornando-se, para os internos, a representação silenciosa do olhar do sociedade que não perdoa as suas faltas.

Para explicar o olhar vigilante, lembremos de Michel Foucault (2000b) que recorreu ao modelo do **panóptico** de Jeremy Bentham, filósofo inglês que idealizou um sistema de prisão com disposição circular das celas individuais, expostas à observação de

um sujeito do olhar absoluto que tinha o poder de ver sem ser visto. Isto permitiria um acompanhamento minucioso da conduta do detento, mantido em um estado de incerteza sobre a presença concreta do olhar vigilante. Essa incerteza resultaria em eficiência do controle dos subalternos, pois tendo invadida a sua privacidade ele mesmo se vigiaria. Foucault fala do efeito de onipresença do sujeito do olhar, que mesmo não estando na torre, é tido pelo alvo do olhar como se estivesse.

O sistema ótico idealizado por Bentham e explorado nas reflexões de Foucault traz uma concepção do olhar que nos leva a Bosi que, por seu turno, alicerça as suas opiniões no pensamento sartreano. Bosi define a o olhar como “uma força que penetra o ser olhado, ferindo-o, **tolhendo a sua liberdade**, esvaziando-o, dessanguando-o, tangendo-o para o nada” (1988, p. 67, grifo nosso) – ou seja, uma espécie de consciência da existência do outro articulada a partir da inibição da sua liberdade.

A função denunciadora do olhar é evidente. O olhar da mulher do médico põe a nu as fraquezas dos personagens, desmascarando neles a sensação de vergonha ou de indiferença²⁷, sentimentos que só existem se levarmos em conta que o olhar do outro nos torna objetos de observação. Como nunca temos certeza do que o outro pode fazer, ele impõe um limite às possibilidades que constituem nosso ser, que definem nossas atitudes, nossas reações. (SARTRE, 1993, p.370)

Se concebermos que há, no exercício visivo praticado pela mulher do médico, a intenção de um sujeito absoluto do olhar, que de modo algum poderá tornar-se objeto do olhar, temos que considerar a perpetuação do sentimento de vigilância. Essa discussão nos leva à filosofia cristã, que atribui a Deus o papel de sujeito absoluto do olhar,

²⁷ Sartre (1993, p.336), em o *Ser e o Nada* discute o significado do orgulho e da vergonha oriundo da relação entre o eu e o outro.

e aos cristãos, o papel permanente de alvo do olhar de um sujeito que jamais poderá converter-se em objeto. Essa é, na ótica cristã, a origem do temor frente a Deus. Nessa perspectiva, a liberdade do homem estaria condicionada à vontade divina – o que permite deduzir uma incompatibilidade entre a onipotência divina e a liberdade humana. O ato livre se opõe, portanto, à onisciência divina (SARTRE, 1993, p. 336).

Para abordar o significado do olhar da mulher do médico, podemos nos servir, ainda, da idéia de liberdade de Nietzsche e seus sucessores existencialistas, como Sartre, Camus, Heidegger, Merleau-Ponty. Para Nietzsche a liberdade do homem é afirmada com a “morte de Deus”, a qual simbolizaria a libertação do homem em relação a qualquer vigilância por forças superiores. A esse respeito, o escritor russo Feodor Dostoievsky formulou a tese de que “Se Deus não existisse, tudo seria permitido” (DOSTOIEVSKY apud SOUZA, 1995, p. 201). Se o “sujeito absoluto” não existe, não encontramos valores ou imposições que regulem o comportamento. É em uma idéia desse tipo que se sustentam certas atitudes praticadas no interior do manicômio, tido como um espaço de liberdade total. No caso do romance, porém, tal liberdade mostra-se uma ilusão, já que, na verdade, os personagens estão, o tempo todo, sob a mira do olhar e o julgamento da mulher do médico.

Se o ato de espreitar inibe a espontaneidade do agir, cabe-nos avaliar como os personagens reagem à vigilância do olho. Vejamos, por exemplo, os casos dos personagens médico e menino estrábico. Bloqueando a ação da consciência, eles se comportam como se não se sentissem vistos e não manifestam qualquer sentimento de vergonha e orgulho. Cada um, a seu modo, realiza uma necessidade espontânea do corpo, sem interferências, sem se policiarem: o menino faz xixi no corredor do manicômio e o

médico pratica adultério sob os olhos de sua mulher. Ambos agem livres de coerção exterior. É preciso considerar, porém, que o menino desconhece, ou talvez não tenha assimilado completamente, os códigos de conduta, podendo ser essa a causa de não sentir culpa nem vergonha pelo que fez.

Já o marido suspende temporariamente a consciência tornando-se indiferente a ela. Ele procede sem constrangimento em relação às convenções sociais: mesmo sabendo que a sua mulher poderia vê-lo praticando o adultério, esse saber é temporariamente ignorado até que ele tenha satisfeito seu desejo físico. No momento que em praticou a interdição, a cegueira foi oportuna, pois permitiu-lhe assumir uma atitude de indiferença para com os outros. Poderíamos dizer que, à semelhança da eliminação de Deus, ele mata simbolicamente a mulher para experimentar instantes de liberdade – desde que admitamos, é claro, que a sujeição aos ditames do corpo possa ser rotulada de liberdade. Afinal, o que levou o médico a dirigir-se até a cama da rapariga não foi uma liberdade efetiva, baseada na livre escolha, mas os impulsos sexuais.

No momento da traição, o médico não vitimou apenas sua mulher, mas traiu a sua própria consciência internalizada – carregada dos valores sociais e éticos que regiam seu mundo antes da cegueira. Isso nos confronta com a questão de que é praticamente impossível uma liberdade humana absoluta. Retomando a teoria freudiana, vemo-nos diante do fato de que “O inconsciente em suas duas formas, *id* e *super-ego*, coloca em xeque a possibilidade do domínio do homem sobre a sua vontade. Ou seja, o homem se vê, de um lado, arrastado pela força cega dos impulsos instituídos do *id* e, de outro, reprimido e controlado pela força às vezes castradora de um *super-ego* severo, proibitivo e punitivo” (SOUZA, 1995, p. 186)

Advém daí a noção de culpa, sentimento esse que aparece de diversificadas maneiras no romance. No caso da mulher do médico, vem da circunstância de ter de zelar pelos valores da justiça, ainda que reconheça a debilidade e vulnerabilidade do corpo. Se enveredarmos pela perspectiva religiosa, poderíamos interpretar a culpa da mulher do médico como decorrente do pecado original – mácula que torna todos os homens culpados de um erro que não cometeram, mas herdaram. A esse respeito convém transcrever o comentário do narrador: “o remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo o tipo, donde resulta que o prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido” (SARAMAGO, 1995, p.26).

Ao cometer assassinato, ela cria justificativas que amenizem seu sentimento de culpa por ter trazido a tesoura: “havia sido uma excelente idéia traze-la, agora já poderia aparar a barba do seu homem, torna-lo mais apresentável” (SARAMAGO, 1995, 199). Mas tal explicação é inútil, já que em grupo de cego, não há sentido em “querer manter as aparências”. Ela elabora argumentos para si mesma, evidentemente na tentativa de minimizar o peso da sua própria consciência. O sofrimento, os sentimentos de responsabilidade e de culpa, a solidão e a vontade de agir são muito fortes na protagonista. Ela sintetiza desse modo a sua condição de “a que nasceu para **ver** o horror” (SARAMAGO, 1995, p.262).

O percurso traçado pela mulher do médico coloca em evidência contradições próprias da natureza humana. Imbuída de princípios éticos e religiosos, ela agrega os sentimentos e desejos que a impulsionam a cometer uma ação homicida em nome de todas as mulheres: usando uma tesoura ela mata o chefe dos “cegos malvados”, que exigiam favores sexuais em troca de comida. O conjunto das ações da protagonista, no

entanto, não nos permite incluí-la, sem maiores considerações, quer no grupo das heroínas, quer no das vilãs. Ela mesma tem consciência das suas limitações e, por alguns instantes, julga-se cega, perplexa ao descobrir que também é capaz de matar. Comprendemos, então, que visões e cegueiras sucedem-se na experiência individual e na experiência coletiva – portanto, também na história da mulher do médico.

A atitude assumida por ela no desfecho da narrativa, quando todos recuperam a visão, põe em dúvida o mérito de sua posição filantrópica, pois por alguns momentos chegamos a pensar que ela agiu por vaidade e não por solidariedade. E isso porque, ao constatar que todos iam gradativamente recuperando a visão, a mulher do médico chora e é tomada por uma intensa “impressão de solidão”. Agora que os outros enxergavam por si mesmo, de nada lhes serviriam os seus olhos. Tal preocupação, expressa por aquela que até então havia guiado os personagens afetados pela cegueira, mostra que a ajuda prestada dava-lhe uma sensação de poder, que ela gostaria de conservar.

Contudo, não nos cabe atribuir juízos de valor ao comportamento dessa personagem; interessa-nos, em vez disso, compreender que ela respondeu, com suas atitudes, às necessidades e problemas do seu grupo e, sob essa perspectiva, ofereceu a eles o que era “bom”. E o adjetivo “bom” tem aqui um sentido próximo ao do que foi empregado por Nietzsche no texto *Assim falou Zaratustra* (Nietzsche apud SOUZA, 1995, p. 187), para quem “muitas coisas que um povo chama boas, eram para outros vergonhosas e desprezíveis!”. O filósofo lembra que cada povo tem sua própria “tábua de valores”, que vem da vontade de potência, “princípio último de todos os valores.” Na ótica do filósofo, “bom” é tudo o que favorece a força vital do homem, é tudo que intensifica e exalta no

homem a vontade de poder e o próprio poder, capaz de superar toda tábua de valores, capaz de efetivar a transmutação de todos os valores (SOUZA, 1995, p. 188).

Nesse sentido, se empregarmos o atributo “bom” para qualificar as atitudes da mulher do médico estaríamos identificando nela, bem como nos demais personagens, uma capacidade de ultrapassar os próprios limites, vencer barreiras que impedem a sobrevivência, estabelecer novos paradigmas para enfrentar novas condições de vida. Claro que não se trata aqui de alçá-los ao nível do Super-Homem de Nietzsche, mas de apontar para a capacidade humana de sobrepujar a si mesma, reinterpretar-se, reinventar-se.

Por esse mesmo caminho torna-se apropriada a imagem bíblica do cego guia de cegos, imortalizada pictoricamente e revivida com a perambulação do grupo pelo manicômio e pelo labirinto da cidade. A alegoria da mulher como guia de cegos preconiza o fim do romance, quando, em conversa com o marido, a mulher do médico percebe que a cegueira verdadeira não é aquela da qual todos vão se recuperando aos poucos e inexplicavelmente. A cegueira verdadeira é aquela que continua afetando a todos, é a cegueira que independe do senso natural da visão. Tal como ocorre na pintura de Bruegel “Parábola dos cegos”, a mulher do cego sente-se tão cega quanto os demais.

6. 2. O olhar e a voz do narrador

Se os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* têm na mulher do médico um olhar que os conduz pelos labirínticos espaços do manicômio e da cidade, os leitores, por seu turno, orientam-se pelos emaranhados da ficção atentando para uma voz onisciente que, de fora do espaço cênico, levanta-se para desvelar ações, pensamentos e sentimentos dos personagens.

Autorizado a penetrar o mais recôndito dos pensamentos, o narrador se faz ouvir não só na apresentação do relato, mas também na apreciação dos acontecimentos, dos comportamentos e das intenções dos personagens. Agindo como um intruso, invade a mente dos personagens e também manifesta seus próprios pensamentos e opiniões, que podem ou não estar explicitamente relacionados à história.

O estatuto de narrador heterodiegético parece, provisoriamente, convir à instância narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* que, num momento ulterior aos acontecimentos, procede à organização e ao julgamento dos eventos. Ele não pode ser confundido com os personagens, embora tente se passar por eles.

A flexibilidade desse narrador permite-lhe uma liberdade total na manipulação dos tempos, de modo que ele salta de um tempo para outro, às vezes prenunciando eventos futuros:

[...] também não surpreenderá que busquem todos estar juntos o mais possível, há por aqui muitas afinidades, umas que já são conhecidas, outras que agora mesmo se revelarão. (SARAMAGO, 1995, p. 67)

O leitor é avisado sobre os fatos que estão por vir na linearidade das ações. Essa competência é assegurada pela distância temporal que o narrador mantém em

relação ao mundo narrado. Além disso, fica assinalada, pelas constantes apreciações, uma posição elevada relativamente aos personagens. Manifestando-se na primeira pessoa do plural ou através do índice de indeterminação do sujeito, o enunciador faz comentários diretos, interrompendo o fluxo narrativo, ou de maneira mais sutil, pela caracterização dos personagens.

Na ocasião em que o menino estrábico se ressentia porque o médico mencionou seu defeito físico, o narrador comenta: “**e tinha razão**, que tais defeitos, estes e outros, só por deles se falar, passam logo de mal perceptíveis a mais do que evidentes” (SARAMAGO, 1995, p. 51, grifo nosso). Em outro momento o narrador avalia que “[...] aquele médico lá no fundo **está no certo** quando diz que nos temos de organizar” (SARAMAGO, 1995, p. 109 e 110, grifo nosso). Sobre o velho da venda preta o narrador considera que “[...] **é lícito suspeitar** da existência de certos exageros no seu relato” (SARAMAGO, 1995, p. 255, grifo nosso).

Como se vê, o narrador desnuda os personagens fazendo contrastar o que elas dizem e fazem com o que elas pensam e sentem. Um dos muitos exemplos é quando o narrador põe a descoberto a fingida compaixão da mulher do médico pelo ladrão: “como estará a perna daquele [...], não se tratava de compaixão, queria fingir preocupação, queria não ter de abrir os olhos” (SARAMAGO, 1995, p. 63). Faz o mesmo com a rapariga quando esta pensa em colocar uma cruz na sepultura do ladrão. Ao afirmar que “foi o remorso que a fez falar” desmascara-a (SARAMAGO, 1995, p. 173).

Enquanto articula o mundo ficcional, o narrador toma partido, sendo nítida a sua simpatia pela mulher do médico: “– mas ela pôs um vestido de ramagens e

flores, deixado de parte há anos, que a tornou na mais bonita das três” (SARAMAGO, 1995, p.268)

Seu julgamento sobre o que vê, manifesta-se por comentários ou por meio do recurso aos adjetivos que denotam sua parcialidade. Às vezes, é taxativo ao atribuir características aos personagens, como quando diz que “não podia o **circunspecto e compadecido** agente de autoridade imaginar que conduzia um **empedernido delinquente** pelo braço. (SARAMAGO, 1995, p. 35, grifo nosso) ou “não nos esquecemos de como a **descarada** o foi tentar à cama”. (SARAMAGO, 1995, p. 96, grifo nosso). Vê-se por esses exemplos que o seu traço característico é a intrusão, isto é, são as apreciações sobre os elementos do mundo narrado que reportam ao pontos de vista sobre o mundo real.

A posição dominadora do narrador se propaga nesses comentários que destila sobre o comportamento dos personagens assim como nos atributos que confere a elas. Contudo, o narrador, a voz que emite julgamentos sobre as personagens e sobre as ações que elas executam, manifesta-se tanto culpando quanto absolvendo os personagens: não podemos falar de uma postura única ou homogênea.

Instaura-se, desse modo, um jogo tenso entre identificação e estranhamento: se, de um lado, propicia a aproximação e simpatia do leitor em relação aos personagens, de outro lado, também interrompe tal empatia por meio de diversos procedimentos narrativos, a exemplo do desmascaramento de traços dúbios ou negativos dos personagens. Esse vaivém produz uma sensação de deslocamento no leitor, fazendo sua opinião oscilar e impedindo-o de entregar-se a uma leitura meramente “digestiva”.

Igualmente digno de nota é o fato de Saramago recorrer a um artifício narrativo que consiste em ironizar opiniões do senso comum, em especial naqueles casos em que se verifica a ausência de um posicionamento crítico.

[...] bem vistas as coisas, nem se está mal de todo. Desde que a comida não venha a faltar, sem ela é que não se pode viver, é como estar num hotel [...] olhando a situação a frio, sem preconceitos nem ressentimentos que sempre obscurecem o raciocínio, havia que reconhecer que as autoridades tiveram visão quando decidiram juntar cegos com cegos, cada qual com seu igual, que é a boa regra da vizinhança. (SARAMAGO, 1995, p.109)

Os segmentos “é como estar num hotel” e “as autoridades tiveram visão” são temperados de ironia, conforme o desdobramento da ação revela: o tremendo desconforto vivenciado no manicômio está muito distante de uma agradável hospedagem em um hotel. Além disso, longe de se preocuparem com a qualidade do alojamento, ao confinarem os cegos num local isolado, as autoridades meramente querem impedir a disseminação do problema. A ironia manifesta-se, também, no modo discrepante como o narrador lida com o material narrado, isto é, na naturalidade com que apresenta eventos tão insólitos. Na verdade, só aos poucos fica claro para o leitor que o romance não trata de algum pequeno desajuste, mas, sim, que descortina a sua frente todo mundo fora dos eixos. Então, para aguçar a consciência crítica do leitor, apresenta-lhe uma variedade de perspectivas ou pontos de vista diferentes.

Diante disso, o leitor logo se sente impelido a fazer julgamentos, principalmente quando o narrador suspende sua atitude interpretativa frente aos estados emocionais ou ações praticadas pelos personagens. Em certos momentos, ele apenas mostra as situações para que a partir delas o leitor formule suas próprias interpretações. Nessas

ocasiões, o narrador relativiza a onisciência para que o própria personagem se revele por meio de ações ou até de sua aparência:

o que **não se sabe** é que sentimento terá levado a rapariga dos óculos escuros a pôr um braço sobre o ombro do velho da venda preta, mas o certo é que o fez, e assim ficaram (SARAMAGO, 1995, p. 230)

O uso da expressão “não se sabe” deixa em aberto uma possibilidade de descrença, como se o próprio narrador desconfiasse da afeição da rapariga pelo velho. Essa atitude dúbia em relação às intenções da moça repete-se em outros momentos. Embora prevaleça o papel de comentador e de crítico, esses exemplos nos mostram que o narrador não se furta a uma relação de cumplicidade com o leitor, propiciando também a este uma atitude de análise e de crítica relativamente ao tempo representado e o seu próprio tempo de enunciação.

Visando ativar a participação do leitor, o narrador manipula as suas expectativas, a sua visão de mundo os seus preconceitos. Essa estratégia narrativa de inclusão do leitor manifesta-se especialmente nas ocasiões em que o narrador silencia sua voz apreciadora a fim de instigar o leitor a assumir uma postura mediante os fatos narrados.

Assim, no momento em que o narrador nos apresenta o caso, para ele sem explicação, da traição do médico, ele se limita a fazer um breve comentário sobre a fala do personagem “[...] como poderíamos **nós**, que apenas vemos, saber o que nem ele sabe” comenta o narrador sobre esta fala do médico “Desculpa, não sei o que me deu, diz o médico” (SARAMAGO, 1995, p. 171, grifo nosso). Não somos capazes de precisar quem está incluído no pronome “nós”. O saber do narrador sobre os personagens e a seqüência das ações assim como a sua postura comentadora poderiam situá-lo “fora” da diegese, mas

a presença desse pronome associado à primeira pessoa do plural faz surgir uma hesitação: o narrador primeiro seria heterodiegético ou homodiegético?

Evidentemente, a instância narrativa primeira não é um dos personagens, pois as informações gerais que mencionamos não poderiam ser atribuídas, definitivamente, a nenhuma delas. Detectamos, então, uma relação de cumplicidade com o leitor no emprego do pronome “nós”, que é chamado a participar da análise e da crítica em relação ao texto. O narratário também é convidado a despir-se de sua individualidade e referências pessoais para incluir-se nesse nós, que ele não sabe ao certo quem são. A inserção do leitor é, ao longo do discurso, sugestionada por passos interpretativos que a voz lhe pede para dar: olhar, ver, considerar.

Com isso, o leitor aguarda, ansioso, a reação da mulher do médico diante do adultério do marido, mas surpreende-se ao ver que ela se subtrai a qualquer julgamento sobre o que ela acabara de assistir: “há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida” (SARAMAGO, 1995, p,172). Trata-se de uma situação cuja decifração fica, parcialmente, suspensa, abrindo um leque de possibilidades interpretativas. O narrador, tal como o personagem, cala suas opiniões, transferindo essa responsabilidade ao leitor. Saramago gera a expectativa de uma reação por parte da mulher, mas ela, em vez de sentir-se enciumada, mostra-se atraída pela rapariga, a ponto de elegê-la como sua confidente. São palavras da mulher do médico à rapariga: “eu vejo [...] é um segredo, não o podes dizer a ninguém”, e ao marido: “Deixa-te ficar um pouco mais, se queres” (SARAMAGO, 1995, p,172). Diante da reação da mulher, a sensação de estranheza é tamanha que o médico sente-se desorientado, pois foi

[...] como se de súbito tivesse perdido a noção do lugar onde se encontrava, então ela, como sempre havia feito, agarrou-lhe o braço, mas agora o gesto tinha um sentido novo, nunca ele necessitara tanto que o guiassem como neste momento (SARAMAGO, 1995, p.172)

Do mesmo modo, no momento em que todos estão se recuperando da cegueira, o narrador faz um comentário que visa estimular expectativas do leitor em relação ao afeto da rapariga pelo velho.

[...] agora iremos saber o que verdadeiramente valem as palavras, comoveu-nos tanto no outro dia aquele diálogo de que saiu o formoso compromisso de compromisso de viverem juntos estes dois, mas a situação mudou, a rapariga dos óculos escuros tem diante de si um homem velho que ela já pode ver, acabaram-se as idealizações emocionais. (SARAMAGO, 1995, p. 308)

Há que se observar o emprego do pronome demonstrativo “este” para criar um efeito de distanciamento espacial do narrador em relação à posição ocupada pelos personagens. A respeito das previsões do narrador em relação à rapariga, elas acabarão por mostrar-se totalmente falaciosas. Trata-se, portanto, de um narrador que indica ao leitor “ruas sem saída” e, conseqüentemente, busca frustrar esse leitor. No encerramento da obra, quando a rapariga confirma o desejo de viver junto do velho da venda preta, o narrador confessa, fingindo-se surpreso que “afinal, há palavras que ainda valem mais do que tinham querido parecer” (SARAMAGO, 1995, p. 308)

Também no episódio da “mão misteriosa”, que acaricia as costas do velho da venda preta enquanto este se banha, o narrador indica falsos caminhos ao leitor. O velho pergunta-se quem lhe teria acariciado as costas: “[...] a razão dizia-lhe que só poderia ter sido a mulher do médico, ela é a que vê, ela é a que nos tem protegido, cuidado e

alimentado [...] mas ele não acreditava na razão.” (SARAMAGO, 1995, p. 270). Algumas páginas adiante, o narrador vai informar que a mão misteriosa pertence à rapariga. Com isso, presume ter decifrado o enigma, pois “terá ficado finalmente esclarecido o caso da mão misteriosa que lavou as costas do velho da venda preta naquela manhã em que correram tantas águas, todas elas lustrais.” (SARAMAGO, 1995, p. 292). Entretanto, para o leitor, a dúvida permanece. Há uma série de indícios que o levam a suspeitar das certezas do narrador. Primeiro, há de fato a possibilidade de ter sido a rapariga que já havia declarado o seu afeto pelo velho. Mas, segundo, as suspeitas podem igualmente recair sobre a mulher do médico, dado que ela já havia demonstrado interesse em auxiliá-lo no banho e ela é a única que poderia entrar e sair com tanta facilidade do local – não só porque enxergava, mas porque aquele era o “banheiro” de sua própria casa.

Não podemos, portanto, confiar indiscriminadamente nesse narrador que, fica evidente, fornece pistas traiçoeiras. Ao que parece, o narrador intenta despistar o leitor a fim de poupar a imagem mulher do médico, por quem ele tem simpatia. Mas, uma outra voz se manifesta do corpo do texto para provocar no leitor a sensação de descrédito em relação ao narrador primeiro. A irrupção dessa “outra voz” desencadeia um concurso de vozes dissonantes, as quais disputam a hegemonia sobre o mundo narrado, cada qual apresentando-se como capaz de elucidar a verdade. O fato, no entanto, é que a manifestação dessas diferentes vozes, ao invés de aproximar, distancia o leitor da verdade. Sendo assim, a pretensa verdade é relativizada.

Saramago vale-se da estratégia das vozes dissonantes para despistar o leitor e evitar que ele se fie na precariedade de uma única voz. Não exatamente Saramago, mas o seu ser de representação literária, o autor implícito. Convém, aqui, lembrar que o

ângulo de visão conferido ao narrador é apenas um dos possíveis ângulos formadores de uma ótica mais ampla, a do autor implícito. Entendemos como “ângulo de visão do narrador” a postura visual regulada por uma lente mais abrangente, que determina o ponto de vista que compete ao narrador conforme os valores que pretende transmitir ou pôr em relevo.

No caso da “mão misteriosa”, o autor implícito usou uma tática indireta para nos alertar sobre a necessidade de mantermos suspense, durante a interpretação dos acontecimentos, a confiança irrestrita que costumamos dispensar ao narrador. Essa tática consistiu em processo dialético entre o que o narrador nos mostrou e o que ele ocultou aos nossos olhos.

Deparamo-nos, em *Ensaio sobre a cegueira*, com um tipo de narrador que não tem uma voz única, um narrador que multiplica as vozes e as perspectivas e vai se fazendo conhecer ao longo seqüência discursiva. Em certas ocasiões ele causa a impressão de ser outro, porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador.

Entendemos que esse narrador que se multiplica é, na verdade, a voz do próprio autor que se manifesta de um modo velado, fabricando todos os narradores que entender. Ele não está limitado a saber apenas o que seus personagens sabem, uma vez que seu saber abrange a totalidade da vida deles.

As manifestações da instância narrativa em *Ensaio sobre a cegueira* enfocam justamente essa orquestra de vozes dissonantes sob a regência do autor implícito. Alguns recursos narrativos já foram comentados, outros nós ainda iremos apresentar nos parágrafos a seguir. O que pretendemos realizar aqui é indicar elementos que revelem a

natureza múltipla do narrador, as suas várias vozes e perspectivas, frequentemente emprestadas às personagens, o seu movimento duplo de distanciamento e aproximação dos acontecimentos.

Em virtude disso, o estatuto de narrador heterodiegético de que nos servimos inicialmente parece não dar conta da complexidade do narrador que se apresenta em *Ensaio sobre a cegueira*. Por isso optamos por adotar a expressão “narrador primeiro” para aquela instância que se posiciona fora do espaço onde transitam os personagens. Chamamo-lo “primeiro” tendo em vista que ele é o que se manifesta com maior frequência.

Este narrador primeiro assemelha-se, em certos momentos, a algum personagem a quem elege como testemunha delegando-lhe a voz. Tanto o velho da venda preta quanto a mulher do médico assumem, temporariamente, o relato, tornando-se aí narradores segundos.

O velho da venda preta, por exemplo, é via de acesso para a entrada, no espaço ficcional, de reflexões sobre a cegueira. É um personagem que, simbolicamente, representa aquele que possui sabedoria e poder de análise, ao refletir a respeito da cegueira e do caos instalado. É ele quem solicita, por exemplo, que cada qual narre as circunstâncias em que foi acometido pela cegueira.

Mas é principalmente à mulher do médico que o narrador primeiro concede o direito à voz, permitindo que as cenas passem a ser construídas da perspectiva dela. Com essa estratégia, limita o ângulo de visão, já que o personagem não tem acesso ao estado mental dos demais caracteres e pode, simplesmente, inferir, lançar hipóteses servindo-se do que vê e do que ouve, sem que essas impressões tenham o aval da onisciência.

A mulher do médico narra de um ponto de vista fixo e, portanto, restrito às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Quando ela assume a narração dos eventos, cessa, por alguns instantes, a mediação ostensiva da voz exterior e o efeito de sentido obtido é o ganho de veracidade da focalização interna. Ao confiar a condução da narrativa a esse personagem, o autor implícito marca uma mudança de focalização, antes externa e depois interna, fazendo com que a suas intervenções figurem como depoimentos.

A teórica Chiappini afirma que a estratégia de se apelar para o depoimento de alguém costuma ser empregada quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer verdadeiro. Nesse ponto, convém retomarmos a definição de narrador testemunha dessa estudiosa:

Ele narra em primeira pessoa, aliás é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil (2001, p.37)

É certo que o relato da mulher do médico transmite sensações acerca dos acontecimentos de um modo mais verossímil. Contudo, não lhe cabe o papel de “personagem secundária” como previa a estudiosa Chiappini. A mulher do médico é testemunha e é também protagonista.

No que se refere à *performance* do narrador, a oscilação entre as modalidades de incumbência narrativa é tão freqüente que as vozes acabam se sobrepondo, como se os focos estivessem fundidos. A distância elástica entre narrador e personagem permite que os laços entre eles se estreitem ou se alonguem, dependendo do efeito almejado pelo autor implícito.

Há ocasiões em que o narrador primeiro, ocupado em descrever os exercícios visivos da mulher do médico, utiliza artimanhas para simular a coincidência de seu olhar com o dela. O emprego do advérbio “agora”, como no fragmento “está agora exatamente em frente à porta e vê o cego da pistola” (SARAMAGO, 1995, p, 156), confere à situação um efeito de presentificação, permitindo-nos supor que narrador e personagem vêm a mesma coisa ao mesmo tempo. Há um efeito semelhante no emprego do advérbio “aqui”, constantemente empregado em *Ensaio sobre a cegueira*, e que marca a justaposição de narrador e personagem.

Outras vezes, é por meio do emprego do discurso indireto livre que o narrador obtém a ilusão das vozes e olhares fundidos: “os cegos enamorados já não estavam de mãos dadas, dormiam deitados de lado, **reparando melhor**, tinham-se dado as mãos” (SARAMAGO, 1995, p. 158, grifo nosso). Neste trecho, à semelhança de muitos outros em *Ensaio sobre a cegueira*, não sabemos quem é que corrige a visão: a mulher do médico constata que cometeu um equívoco ou é o narrador primeiro que retifica o seu olhar? Esse é o efeito obtido com o emprego do discurso indireto livre, que simula um elo psíquico entre o narrador e o personagem. Aquele se transpõe para junto deste, e ambos falam em uníssono, de modo que os dois discursos se mesclam e se interpenetram. Indubitavelmente, essa fusão é artificial, pois a redução da distância nos faz acreditar que foram anuladas as diferenças entre eles e surgiu um ponto de vista único.

As flutuações da instância narrativa – que se desdobra em muitas perspectivas e empresta a voz aos personagens – elucidam um turbilhão de pontos de vista que são emitidos por um demiurgo. O recurso à alternância de vozes distintas cria uma ilusão de fragmentação discursiva. No entanto, o que se tem é um concerto de vozes em que

o regente, com um acúmulo informativo substancial, regula em que momento uma voz se levanta e a outra se cala. Esse regente quer controlar os elementos ficcionais sem ficar confinado ao lugar do seu discurso. Por isso, o autor implícito transita por diversas perspectivas sem apegar-se definitivamente a nenhuma delas.

Além das estratégias já mencionadas, há, ainda, uma “garganta de papel” entre os cegos, ali colocada para compartilhar com eles o mesmo espaço e a mesma situação caótica. Essa instância indefinida manifestar-se-á como uma “voz desconhecida”. Enquanto ouve o relato dos personagens sobre as circunstâncias em que se deu a cegueira, a voz desconhecida manifesta-se com parábolas e extraindo de situações particulares um ensinamento universal. “Parece uma parábola, disse a **voz desconhecida**, o olho recusa a reconhecer a sua própria ausência” (SARAMAGO, 1995, p.129, grifo nosso), comenta a instância depois do depoimento do velho da venda preta. Faz novos comentários após o testemunho do ajudante de farmácia, que afirma ter fechado os olhos para experimentar a sensação da cegueira e, ao abri-los, descobriu-se cego: “Parece outra parábola, falou a **voz desconhecida**, se queres ser cego sê-lo-ás” (SARAMAGO, 1995, p.129, grifo nosso).

Trata-se de uma entidade construída e edificada na ordem do texto literário, que se incumbirá do comentário de parte dos acontecimentos. “Quem está a falar, perguntou a médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui” (SARAMAGO, 1995, p.131). O dono da “voz desconhecida” se define como um representante dos cegos.

Recorrendo à manifestação de uma voz sem corpo, sem sexo, sem nome, e sem história, o autor implícito chama a atenção sobre si, deixando-se ver atrás da história,

tornando-se visível. Ele se insere entre os personagens contando-lhes a sua experiência de cegueira e emitindo juízos de valor. “Conto eu a minha [a última história do tempo em que viam], se não há mais ninguém, disse a voz desconhecida. [...] tinha ido ao museu (SARAMAGO, 1995, p.130). A voz misteriosa prossegue com a descrição das pinturas que viu no museu, lugar onde aconteceu a sua cegueira. “[...] ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo” – o cavalo mencionado é aquele que estava na pintura - “com os olhos a querer saltar-lhes das órbita”. A voz estranha não se furta aos comentários sobre a sua última história, pois “[...] já éramos cegos no momento em que cegamos, medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (SARAMAGO, 1995, p.131).

Entre as funções delegadas à voz desconhecida está a de apontar para a ficcionalidade da obra. É essa voz que confessa ao leitor suas reflexões sobre o mundo narrado, deixando à mostra que os personagens estão subordinados a uma inspeção do olhar demiúrgico. Ela é, portanto, autoreferencial, narcísica. Enquanto as demais vozes apontam para o mundo real, à medida que simulam situações cotidianas, a voz desconhecida enfatiza o aspecto ficcional do texto, e por isso contém ecos do posicionamento do próprio autor.

O efeito pretendido pela interpelação de uma voz anônima, da qual o leitor desconhece a origem, é trazer à memória do leitor o fato de que ele está diante da ficção e, portanto, deve manter em suspenso as suas certezas, já que o que tem à frente é apenas uma interpretação ficcional da realidade, um mero ponto de vista sobre as pessoas, os lugares e os acontecimentos. Essa voz manipula a confiança do leitor, pois gera e frustra expectativas, e isso para lembrar o intérprete de que toda perspectiva é mera convenção.

A voz desconhecida reclama a materialidade de um corpo. Por isso enveredamos pelo texto à procura dos indícios que nos revelariam a instância responsável por aquelas manifestações sonoras. Descobrimos no “escritor cego” o provável emissor dessa voz. Esse personagem, possível *alter ego* de Saramago, insiste em continuar, apesar da cegueira, gravando na brancura do papel as palavras-símbolo da sua recusa em permanecer cego, as marcas da sua passagem.

Ao ser inquirido pela mulher do médico sobre a sua identidade, ele responde: “Eu sou esta voz que tenho, o resto não importa” (SARAMAGO, 1995, p. 277). Essa resposta é semelhante àquela da voz desconhecida que se limita a identificar-se dizendo: “sou apenas um cego” (SARAMAGO, 1995, p.125). O escritor toca na idéia de temporariedade ao afirmar que a casa onde estava não lhe pertencia: “estou aqui de passagem” (SARAMAGO, 1995, p.278). Propõe, enfaticamente, que todos permaneçam em casas provisórias. No instante em que se coloca um **peregrino**, alguém que está em algum lugar “de passagem”, ele parece sugerir que uma casa é um lugar de passagem, assim como o texto é uma transitória passarela enunciativa. Cabe ainda outra metáfora ao escritor: tal como sucede com as casas, ele habita provisoriamente os corpos como se estivesse “na pele” de outra pessoa. Essa experiência permite-lhe extrair conhecimento das vivências do outro.

O encontro do escritor cego com a mulher do médico é significativo, dada a identidade entre a luta de ambos e a tenacidade com que se recusam a desistir de viver. “Não se perca, não se deixe perder, disse, e eram palavras inesperadas, enigmáticas, não parecia que viessem a propósito” (SARAMAGO, 1995, p. 279). Esse personagem nos transmite a idéia da escrita como instrumento crucial para resistir ao condicionamento.

Nesse sentido, a escrita dele é o meio pelo qual o homem poderá abandonar as suas referências (casas) e formar a sua consciência.

Revelar-se através de uma voz sem corpo é um ardil do autor para que possa espreitar e analisar a si mesmo e a sua *performance* na arquitetura do romance. Sendo assim, ele mesmo se coloca como alvo de sua observação, em um exercício de autoconhecimento. Por tudo isso ele é o “demiurgo”, o qual não deve ser confundido com a emissão de uma voz uníssona, mas visto como uma orquestra de vozes dissonantes que se propagam e se fazem ouvir como ecos no labirinto acústico do romance. Em todas as ocasiões, aquele que fala – narrador primeiro, personagens e escritor cego – empresta a garganta e é somente uma projeção do autor implícito. É difícil mensurar em quantas posições discursivas os olhares de *Ensaio sobre a cegueira* reverberam, produzindo diferentes efeitos de sentido. Além disso, o inventário de todas as perspectivas não esgotaria as possibilidades de manifestação do autor.

Maria Lucia Dal Farra nos chama atenção para elementos que o narrador não vê, para os “pontos cegos” que podem levar-nos a interrogar quais seriam as intenções últimas do autor implícito. O que o narrador ou personagem vê e deixa de ver está subordinado a uma visão mais extensa e dominadora estabelecida pelo autor implícito.

[...] assim, a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os pontos de cegueira do narrador – os diferentes proveitos que o autor implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara. A esse conjunto de focos chama-se ‘ótica’, o lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco. (DAL FARRA, 1983, p.24)

Nós, leitores e estudiosos de *Ensaio sobre a cegueira*, também somos acometidos tanto da visão quanto da cegueira, pois nem tudo nos é visível. De qualquer modo, a visão que construímos enquanto leitores não poderá coincidir com a visão do narrador, uma vez que o ângulo adotado por ele é apenas um ponto de referência entre tantos outros. O narrador nada mais é do que um disfarce que dissimula a ótica do autor. Por mais amplo que seja o seu ângulo de visão, ele estará sempre a serviço do autor implícito cuja finalidade é promover lacunas, alternando visões e cegueiras que formarão a ótica do romance.

De um modo velado, o autor equipara sua vivência visual à experiência caótica das personagens ao optar pela multifocalização para ler o mundo no qual se insere e no qual adota a função de regente, de organizador do discurso.

5. Por uma arquitetura do olhar saramaguiano

Os pontos que desenvolvemos até aqui evidenciam que a arquitetura do olhar saramaguino não se restringe a uma perspectiva isolada, nem a um ponto de vista restrito ao espaço reduzido do olho dos personagens e do narrador. É, pois, no registro da multiplicidade que testemunhamos a existência de um olhar alegórico, que situa o leitor em um lugar e uma época sem precedentes. Compreendemos que a busca do sentido nunca chega ao fim, e que inclusive o autor, enquanto ser enunciativo, também se amplia conforme o desdobramento textual. Assim, construir o texto é uma forma de o autor construir e tentar conhecer a si mesmo. Finalmente, instigado pela arte, também o leitor

exercita seus vários papéis para constituir-se e marcar sua alteridade quer real, quer ficcional.

É papel do autor recriar o mundo como possibilidade discursiva. Saramago cumpre a sua função mostrando um processo de esvaziamento da experiência humana, uma leitura acerca do despojamento das referências humanas. O olhar alegórico encenado em sua obra pode ser interpretado como uma operação crítica de apropriação deformadora, um exercício de ressignificar infinitamente o mundo criado. Olhar alegórico é, portanto, uma estratégia que impede a fixidez do sentido, uma operação que nasce do sentimento de destruição permanente e caminha em busca de um sentido que se reconfigura incessantemente.

Entendemos a obra literária como possibilidade de desvelamento de um mundo novo edificado pelo processo da desconstrução das certezas. Nesse ponto, evocamos a emblemática associação entre as perturbações mentais – chamadas “loucuras” – e a produção artística. A associação é sugerida pelo manicômio, espaço onde se desenrolam as ações de *Ensaio sobre a cegueira*, e assinala que delírio e inspiração provêm do mesmo impulso: o de desconstruir as verdades. A arte transcende, ou melhor, ignora a diferença entre as fronteiras da sanidade e da loucura. Nas composições dos artistas, cumprem-se as duas exigências da arte: destruir as convenções e criar uma outra forma de ver o mundo.

Saramago reflete sobre a sua condição de artista e, em entrevista concedida a Carlos Reis (que embasou a escrita do livro *Diálogos com José Saramago*, de 1998), revela-se como um escritor em constante busca da essência humana, como alguém convicto de que, para compreender a alma humana, é preciso colocá-la a descoberto. Estas impressões podem ser confirmadas na entrevista concedida a *O Jornal*:

Para mim o mundo é uma espécie de enigma constantemente renovado. **Cada vez que olho, estou sempre a ver as coisas pela primeira vez.** O mundo tem muito mais para me dizer do que aquilo que sou capaz de entender. Daí que me tenha de abrir a um entendimento sem baías, de forma que tudo caiba nele. (SARAMAGO, 01/1983 – grifo nosso)

Este pensamento saramaguiano traduz um autor que não estabelece fronteiras entre a arte e a realidade. Comprometido com as Letras, Saramago compromete-se, também, com o mundo. Seu arcabouço de cultura precisa ser organizado em forma de textos, produções escritas que extravasem a angústia com a humanidade, e exponham a indignação em face do momento vivido. O desenlace desta busca é a composição do romance e do olhar do romancista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigamos, nos capítulos precedentes, algumas categorias narrativas que são importantes no universo ficcional forjado por Italo Calvino e José Saramago. Em nossa análise das obras *Palomar* e *Ensaio sobre a Cegueira* procuramos realizar uma análise cuidadosa do modo como se manifestam as práticas visivas no espaço ficcional e quais são os efeitos obtidos com elas. Enquanto nos detínhamos em questões concernentes a essas manifestações visuais, pudemos vislumbrar a arquitetura do olhar dos escritores Italo Calvino e José Saramago.

Esboçamos, então, uma tipologia do olhar saramaguiano e calviniano, pautados nos critérios previamente estipulados no capítulo da nossa fundamentação teórica. Com isso, pudemos reconhecer que o olhar edificado em um texto literário agrega um conjunto de aspectos que vão além daqueles apenas atinentes à figura do narrador, como antes supúnhamos. A construção da ótica de um texto literário exige o envolvimento de

várias instâncias, entre as quais os personagens e os leitores. Tendo em vista que o olhar se arquiteta durante o processo de leitura, torna-se imprescindível a participação ativa do leitor, que também põe em prática o exercício ótico mental, já que, enquanto seus olhos buscam decifrar os sinais gráficos, o seu olhar é acionado e passa a perseguir outras paragens, quer do mundo real quer do mundo fictício. Portanto, compreendemos que os contornos que delineiam o olhar em uma obra literária são desenhados pelo texto e dentro do texto.

No curso dessas análises, preocupamo-nos em expor as interpretações conforme uma seqüência determinada a fim facilitar o cotejo entre alguns aspectos das obras que, neste capítulo, interessa-nos evidenciar. Antes, porém, julgamos conveniente resgatar a distinção entre *ver* e *olhar*, que aparece na abertura deste trabalho, para lembrar que o ato praticado pelos personagens das obras analisadas é condizente com o conceito de olhar como um ato mental, que demanda esforço e dedicação.

Com o fim de confrontar a manifestação do olhar na obra do escritor italiano e na obra do escritor português, seguiremos o percurso investigativo proposto no capítulo primeiro da nossa tese. Sendo assim, principiamos nossa análise respondendo à seguinte indagação: *Quem pratica o exercício visivo?* Surgem, daí, duas possibilidades de resposta, uma vez que a atividade é praticada, no âmbito literário, em dois níveis: 1) no plano das ações, são encarregados desse exercício o protagonista do livro de Calvino, o sr. Palomar, e a personagem de *Ensaio sobre a cegueira* identificada como mulher do médico; 2) no plano do discurso, é o narrador quem desempenha essa função. O olhar mediador da instância narrativa é característica essencial da narração, pois para que ela se torne efetiva é

necessário haver um narrador – que indica ao leitor *o quê* olhar e *como* olhar – e, como já afirmamos, um público que a receba com os ouvidos e com os olhos.

Ambos os textos trazem um narrador que se posiciona fora dos eventos narrados. Distante do espaço onde se movem os personagens, ele olha para que o seu olhar se recubra de palavras enquanto compõe a narrativa.

As presenças explícita do narrador e implícita do leitor são, portanto, previstas pela estrutura de todo texto literário, entretanto, a especificidade das obras elencadas consiste no fato do exercício visual ser colocado em prática principalmente pelos personagens. O que aqui designamos “especificidades” é a presença de personagens dedicados ao ininterrupto exercício de olhar. Soma-se a essa “dedicação” uma atitude de auto-análise que exige dos observadores um constante voltar para si no decorrer da ação contemplativa. Por se reconhecerem na condição de observadores, os personagens Palomar e mulher do médico são levados a refletir sobre o significado do ato de olhar. Por conseguinte, não são meros videntes, dado que realizam um deslocamento necessário à visibilidade de si mesmo, necessário também para o reconhecimento do homem, que se sabe em busca de um conhecimento.

O assunto abordado - exercício visivo - cria uma aproximação entre narrador e personagem, pois ambos estão ocupados em praticá-lo. Assim, a vínculo entre eles institui-se nas mediações entre o olhar e a experiência vivida que ambos buscam traduzir. Em uma escala visual, o leitor vê pelo olho do narrador que, por seu turno, vê pelo olho do personagem. Os olhos dos personagens de Calvino e de Saramago lançam diversas investidas sobre a realidade com o fim de interpretá-la de modos vários. Assim, os

narradores vêem os personagens construindo visualmente o seu mundo ao mesmo tempo em que constroem a realidade fictícia.

Já comentamos que os laços entre narrador e personagem podem estreitar-se ou alargar-se consoante o efeito almejado pelo autor da obra. Tanto em Palomar quanto em *Ensaio sobre a cegueira*, a relação entre narrador e personagem é cambiante, pois o narrador experimenta: 1) ver o personagem; 2) ver-se (projetar-se) no personagem; 3) ou ver como (pelo ângulo) do personagem. Formam-se, assim, três níveis de visão: o primeiro traz a vantagem da onisciência; o segundo aparece, principalmente, nos fragmentos do discurso indireto livre; e o terceiro manifesta-se pelo recurso ao narrador testemunha.

Diante da questão *O que o olho vê?*, podemos identificar que o olho de Palomar deflagra as situações e coisas cotidianas, sejam elas uma onda do mar, um queijo, um pássaro ou um seio nu. Veremos que, para esse personagem, o interesse está não no objeto visto, mas no *modo* como ele é observado. Já em *Ensaio sobre a cegueira*, o alvo de investigação do olho da mulher do médico é o comportamento humano. Assim, Palomar tem como objeto elementos da natureza que não reagem diretamente ao seu olhar, enquanto para a mulher o surgimento do outro no seu campo visual ocasiona uma desorientação, pois ela sente-se desconfortável com a idéia de ver sem ser vista.

A interrogação sobre o “modo” como cada um vê levou-nos à descrição dos procedimentos visuais engendrados por cada um deles. O olhar telescópico de Palomar comporta-se de maneira peculiar ao testar diferentes “modos de ver”. Essa característica nos permite defini-lo como sujeito investigador, cuja personalidade não pode ser demarcada por suas particularidades definidoras, mas por cambiantes posições que ele pode ocupar, o

que fica assinalado com os desdobramentos dos modos de ver. A preocupação de Palomar consiste em definir “como se olha”, motivo pelo qual afirmamos que, para ele, o ato de olhar tem um fim em si mesmo, visto que se presta a atestar a validade dos métodos de observação. Por isso cabem tão bem as metáforas dos instrumentos ópticos que, usados à exaustão, figurativizam condutas diferentes em relação ao ato de ver. Entretanto, o essencial no uso dos instrumentos ópticos não é que aproxime ou aumente os objetos, mas que realcem o próprio ato de ver.

O personagem-olho de Saramago possui um olhar microscópico que capta aquilo que está oculto para todos os outros. A afirmação de sua capacidade visual é contrastada com a cegueira dos demais personagens, os quais acionam uma outra forma de ver, desconsiderando o plano das aparências. Nesse caso, os “modos de ver”, em *Ensaio sobre a cegueira*, estariam metaforizados nos defeitos visuais de cada personagem. Nessa linha de pensamento, entendemos que eles podem ver “mais” ou “menos” conforme as limitações impostas pelo problema visual - conjuntivite, catarata e estrabismo.

No decorrer de nossas análises designamos o olhar do personagem calviniano como “**olhar analógico**”. O recurso usado por ele consiste em retirar um objeto de um domínio conhecido e inseri-lo em um contexto inusitado. O procedimento analógico torna possível a identificação das semelhanças entre dois objetos de natureza totalmente diferente e acaba por constituir-se em um ditame para os exercícios visuais praticados por Palomar. Ele busca desenvolver a capacidade de instaurar um princípio de identidade entre as coisas que, genericamente, são desiguais. Um queijo e uma onda do mar, por exemplo, são análogos quando se estabelecem entre ambos uma determinada correspondência.

Já o olhar alegórico encenado pelos personagens cegos de *Ensaio sobre a cegueira* valoriza a ambigüidade. A cegueira é lacunar e espera ser preenchida pela imaginação do leitor. Ela é um enigma aberto a infinitos significados. Mas a maior ambigüidade está no confronto entre a visão da mulher do médico e a cegueira dos demais personagens. Enquanto a mulher constrói seu mundo alicerçada em um olhar desvelador, os demais permanecem inundados em um mar de leite. Portanto, em *Ensaio sobre a cegueira*, o cotejo entre a visão da mulher e a cegueira dos demais personagens resulta em um olhar coletivo como fruto de uma tensão dialética sem síntese possível que a harmonize, mas como lampejo que nos destitui de nossas certezas e nos deixa, na força de um instante, no limiar de um olhar.

Quando nos perguntamos se *O olhar apenas constata ou avalia o que vê?*, sugerimos como resposta que ele efetivamente assimila o vê, mas também o que ouve. Em *Ensaio sobre a cegueira* a personagem tem dupla incumbência: visual e vocal. Ela divide com o narrador a mediação visual e a oral e compartilha com ele também os juízos de valor emitidos sobre os demais personagens.

Isso é algo que em *Palomar* não acontece, já que o narrador monopoliza o discurso, assim como o personagem predomina na ação de olhar. Frequentemente, em *Palomar*, somos obrigados a ver exatamente e apenas o que o personagem vê. Raras vezes o narrador se coloca entre o personagem e o leitor para confirmar ou desautorizar seu personagem. Além disso, vale lembrar que Palomar não avalia “o quê” vê, mas “como” vê.

Ainda a respeito dos julgamentos que emanam do olhar em *Ensaio sobre a cegueira*, é preciso enfatizar que a estratégia de oscilação das modalidades de incumbência

narrativa tem como objetivo emitir um turbilhão de pontos de vista. De cada perspectiva surgem diferentes julgamentos. Os personagens são “convidados” a dar depoimentos e revelar o seu ponto de vista sobre os eventos narrados. Nessa flutuação de perspectivas, até mesmo uma “voz desconhecida” e sem corpo marca seu posicionamento em relação às ações dos personagens.

Além disso, o próprio autor sai da impessoalidade e invade a cena revestindo-se de um corpo e de uma voz, tornando-se, portanto, visível na figura do escritor cego. Mas o autor implícito não permanece confinado a essa materialidade. Cabe ao leitor, nesse labirinto enunciativo, optar pela voz ou olho que pretende seguir.

Interessa, então, desvendar *de que perspectiva se vê*. Quanto aos narradores das duas obras em questão, importa dizer que a onisciência narrativa marca a distância entre narrador e personagem, isto é, o poder de alcance do olhar, e permite uma organização peculiar do espaço ficcional. A visão do narrador e do personagem confundem-se (no discurso indireto livre); noutras ocasiões estranham-se, quando fica evidente que o olho que vê está fora da narrativa.

Palomar, por exemplo, quer ampliar prodigiosamente a distância entre os seus olhos e o objeto observado, e para isso usa instrumentos (óculos, lunetas, telescópio) que demarcam a separação entre o sujeito e o mundo. Porém, Palomar descobrirá que ver a natureza e os objetos requer uma intencionalidade que não é a mesma com que se vêem pessoas. Temos no telescópio a metáfora para um recurso da pretensa objetividade. Essa mesma metáfora é valiosa no âmbito da polaridade narrador e personagem, pois contribui para criar a ilusão de encolhimento do espaço e de abolição das distâncias, e também dar a

impressão de posse da realidade. Tona-se, portanto, um meio para representar os movimentos de aproximação e afastamento entre narrador e personagem e também entre personagem e o mundo circundante. Os leitores, por sua vez, também têm a impressão de ver através de um telescópio, pois adquirem, no contato com o texto literário, uma visão ampliada e minuciosa da realidade.

Por fim, interessa-nos observar sobre quem recai a ênfase, se sobre o sujeito do olhar ou o objeto visado. Dito de outra maneira: *O sujeito só observa (voyeur) ou também é observado (reciprocidade)?* Do ponto de vista da relação vidente-visível a obra de Saramago traz um olhar desvelador incidindo sobre aquilo que é instaurado como objeto do olhar: o ser humano. Esse olhar escava a realidade para sondar a alma humana. A mulher do médico não só lança o seu olhar sobre os personagens com quem divide um espaço no manicômio, mas também sente-se perturbada quando imagina ser observada pelo olho cego de alguns personagens. Quando pressente a reciprocidade de seu olhar ela compactua com os personagens, contando-lhes o seu segredo: ser dotada de visão. Ter de reconhecer que o outro devolve o seu olhar é algo que desestabiliza a mulher do médico, que se supõe invisível a todos. Essa atitude diz respeito ao caráter emissivo e receptivo do olhar. O observador executa sua ação de olhar, mas também se coloca como objeto de observação. Esboçam-se, nesse caso, dois movimentos paralelos: ver e ser visto.

Ao analisar a relação vidente e visível em *Palomar*, pudemos identificar que o protagonista se comporta como *voyeur*, que tem sobre si apenas os olhos do narrador, que ele ignora.

As obras inseridas em nosso *corpus* têm em comum a tematização da necessidade de multiplicar perspectivas na apreensão da realidade circundante. Ambas negam a fixidez ao libertarem o olhar de seu aprisionamento da estabilidade dos significados. Essa é a estratégia de que os escritores lançam mão para resistirem à conformação passiva a um único modelo. Saramago, por exemplo, sugere pela boca do escritor cego que é preciso permanecer sempre de *passagem*; Palomar, por sua vez, mostra-se insatisfeito diante do modelo fixado. A incapacidade de o sujeito apreender o mundo exterior como algo em que possa fixar definitivamente o seu olhar afeta a sua própria existência. Seu olhar se coloca para além das aparências já que busca por detrás delas algo oculto, invisível e essencial; ao invés de ver a coisa, o sujeito tenta ver-se a si mesmo olhando. É por isso que o personagem de Calvino nunca nos oferece respostas. Ao contrário, mantém-nos em constante estado de interrogação, porque acredita que perguntar é colocar em aberto. A abertura consiste em não fixar uma resposta.

As indagações colocadas até aqui sobre a ação dos protagonistas e dos narradores de *Ensaio sobre a cegueira* e de *Palomar* orientaram o nosso pensamento e a exposição das nossas reflexões, todavia de tudo o que foi exposto até aqui interessa-nos, sobretudo, os efeitos de sentido obtidos pela escolhas realizadas por cada escritor.

Passaremos então a *Quais são os efeitos de sentido obtidos com as práticas visivas?* Essa questão está atrelada a uma outra: *Qual a simbologia emanada dessas práticas visivas?* Aqui importa recuperar a discussão apresentada no primeiro capítulo acerca do elo que se estabelece entre a teoria da percepção e a teoria da expressão. Reiteramos as palavras da teórica Ostrower, segundo as quais os processos de percepção se interligam com os processos de criação. No ato de perceber tentamos interpretar, e nesse

interpretar já começamos a criar (1988, p.167). A dialética do sujeito e objeto, mediada pelo olhar, possibilita ao homem construir o mundo e a si mesmo, uma vez que o olhar capta os movimentos do mundo e também reage a eles, manifestando-se por meio de uma linguagem.

Pensando nisso, observamos que o olhar encenado por Calvino e por Saramago, repensado e reformulado na *performance* e no discurso de seus personagens e narradores, revela um espírito em movimento que opera elaborando novas formas de percepção, recriando os modos de ver.

No cotejo das duas obras identificamos que a especificidade do olhar deverá residir em sua capacidade de (re)significar o instituído, vendo o diferente naquilo em que o olho dos “nativos” já havia se habituado a somente enxergar o mesmo, o igual. Essa atitude de estranhamento, característica da percepção estética, é, portanto, uma das formas de o sujeito do olhar reconhecer e ampliar suas possibilidades, seu poder reflexivo e criativo, pois permite que se retire a marca de familiaridade da realidade, libertando-a da prisão do sentido único, para que possa ser vista como polissêmica e multifacetada.

Ao empreender nossa busca descobrimos escritores que injetam no espaço ficcional reflexões sobre a atitude do homem como intérprete do mundo, cuja compreensão da realidade é mediada pelo olhar e pela linguagem. Tanto a obra de Saramago quanto a de Calvino desnudam o processo de sua própria composição. Com isso, não se fazem passar por verdades absolutas, já que o leitor é levado a refletir criticamente sobre a maneira parcial pela qual ela foi construída, reconhecendo que o que foi dito poderia ter sido formulado de maneira diferente. Os autores constroem o universo ficcional ao mesmo

tempo em que, pela função metalingüística, desconstroem-no para provar que a ficção é ilusão. O leitor, enredado nesse espaço ficcional, é convidado a participar do exercício de reconstrução, buscando, no olho que comenta o olhar, a verdadeira intenção do autor.

Ao construir sua narrativa sobre as atividades especulativas de Palomar de modo a sugerir uma postura científica diante da realidade, Calvino nos leva a considerar que o papel de Palomar não consiste em distanciar-se do mundo para revelar verdades ocultas, mas em lutar contra as muitas formas de condicionamento existentes no mundo e no próprio saber que se institui nas malhas textuais. Visão e entendimento possuem, para Palomar, uma estreita relação. Ele persegue uma via da investigação que o coloca próximo do filósofo: não aceita nenhum pensamento sem se interrogar sobre a validade dele. Suas formulações teóricas consistem em uma prática de revisão constante com o propósito de rasurar afirmações anteriores e propor novas indagações. Em um processo incessante de dúvidas em relação ao dito e ao estabelecido, Palomar prossegue em seus exercícios visivos desvelando-se como máquina de interrogar. As suas certezas são, portanto, posicionais, oriundas de condições impostas pela perspectiva provisoriamente escolhida. A postura questionadora de Palomar descortina uma espécie de orientação para a construção da arquitetura do olhar e aponta para o conceito de literatura como uma “academia para exercícios da mente e da visão” (CALVINO, 2001, p.174). Em Calvino, a apropriação de esquemas representacionais de cunho científico constitui-se em um recurso de caráter intertextual que, transpostos para uma nova ordem, servirão ao escritor para pensar e elaborar a sua criação.

Pelas razões expostas, o olhar calviniano nos faz lembrar a tela “Condição Humana”, de René Magritte. Entendemos que Calvino vê a literatura e a escritura não como

imagens refletidas da realidade, mas como imagens substitutivas, autônomas, capazes de transformar a própria realidade em reflexo. A pintura de Magritte sugere projeção da arte na realidade, pois nela a condição humana aparece duplicada em paisagem e tela, ou seja, nela estão sobrepostas a imagem pictórica e a imagem natural. Também Palomar usa de um procedimento análogo quando, para explicar os elementos do mundo, ele busca metamorfosear o mundo em homem.

Gostaríamos aqui de resgatar a definição calviniana de literatura como “academia” em oposição à alegoria do “manicômio”, presente em *Ensaio sobre a cegueira* e usada para sugerir uma outra concepção de literatura. Sabemos que é emblemática a associação entre a arte e a loucura. Saramago resgata esse vínculo ao tratar do manicômio como um espaço de possibilidade de desvelamento de um mundo novo mundo edificado pelo processo da desconstrução das verdades. A atividade artística abre o caminho para a ambigüidade, para o caos, para a desordem e a indeterminação. A arte deixa lacunas, abre espaços vazios que esperam ser preenchidos pelo leitor. Na origem do ato criador o cientista e o artista não se diferenciam: têm uma origem comum na capacidade para formular hipóteses, produzir idéias e colocar problemas. O olhar saramaguiano insinua-se aos nossos olhos como uma tela de Bruegel em que os cegos desorientados são levados à queda. Também a literatura, na concepção saramaguiana, deve provocar uma desorientação e, mais do que isso, deve revelar um escritor que não se propõe a “guiar”, mas a desestabilizar as verdades de seu leitor.

Enredado na questão dos deslocamentos, o artista encenado em *Ensaio sobre a cegueira* coloca em relevo os processos deflagradores da representação do real pelo

discurso de maneira que é possível delinear o percurso do escritor ao inventar a sua poética, pois enquanto a obra se faz, é inventado também o modo de fazê-la.

O “efeito de desordem” perseguido por Saramago no agenciamento do tema da cegueira e na manipulação das estratégias narrativas é um artifício que visa “cegar” o leitor para que ele não se transforme em uma máquina que acolher imagens e informações. Sendo assim, a obra estaria cheia de “indeterminações”, dependentes da interpretação do leitor.

O percurso dos personagens, das suas cegueiras e das suas visões nos leva a concluir que conceitos antagônicos como “ver” e “não ver” tornam-se conciliáveis. Nessa perspectiva podemos interligar inversamente as obras: a cegueira em *Palomar* e a visão em *Ensaio sobre a cegueira*. A sensação provocada pela profusão de perspectivas adotadas por Palomar iguala-se ao efeito cegueira, ao passo que os personagens cegos de *Ensaio sobre a cegueira* inventam novos modos de ver.

Por último, gostaríamos de resgatar a já mencionada correlação entre o ato de “ler” e de “olhar”. Eles se equiparam por serem processos que envolvem mente e olhos, articulados em um processo de abstração. Quando nos colocamos como leitores, lançamos mão desses dois olhares encenados nas obras em questão: o alegórico e o analógico. Se conjugarmos as interpretações das duas obras, temos a representação das possibilidades de abordagem do texto literário: de um lado, Calvino situa seu personagem no contexto da investigação científica, apresenta-o como um teórico; de outro, a obra de Saramago traz a simbologia do efeito de desorientação ambicionado pelo artista.

Entre um ângulo e outro está posicionado o leitor para legitimar assegurar o sentido arquitetado em cada obra. O próprio leitor, como intérprete, deve reinventar o conceito de olhar. Seu percurso pelo texto deve simbolizar a inscrição em um espaço de revisões onde ele tentará se locomover por um emaranhado de posições e reflexões sobre a própria arte e sobre o ato de olhar.

No desfecho do romance de Calvino a morte do personagem vem para despistar a sua função de intérprete e para incluir definitivamente o leitor no espaço da narração. O leitor deverá assumir o papel de descobridor e decifrador do hieróglifo. No desfecho de Saramago a recuperação da visão só não é motivo para o esquecimento da experiência da cegueira porque o escritor – representado na figura do escritor cego – encarregou-se de registrar cada instante vivido dentro do manicômio. Neste caso a escrita é um meio de resistir ao esquecimento, de resistir à cegueira. Em Calvino a ausência do personagem atesta que já houve existência. Em Saramago a cegueira é apenas a imagem que resta visualmente nas páginas de um livro.

O intérprete deve acionar, no ato da leitura, os dois olhares se quiser conhecer o texto em sua profundidade. Esse será o exercício constante de construção e de desconstrução do olhar de maneira que, ao encetar o universo ficcional, o leitor estará sempre em busca de uma arquitetura do olhar, que nunca estará completo. Porém, essa postura diante da obra literária não é uma imposição para o leitor, pois, tal como nos aconselha Saramago por sua epígrafe, “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Essas são apenas as possibilidades de interpretar o mundo, mas o certo é que entre um extremo “ver” e outro “reparar” há que se percorrer um extenso e tortuoso caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Produção ficcional de Italo Calvino mencionadas na tese

Palomar. trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

Amores Difíceis. trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

Se um viajante numa noite de inverno. trad. M. Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

As cidades invisíveis. trad. Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Produção ensaística de Italo Calvino

Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società. Torino: Einaudi, 1980

Collezine di sabbia. Milano: Garzanti, 1984

Seis propostas para o próximo milênio, São Paulo: Companhia das Letras, 1990

Sobre Italo Calvino

BARENGHI, M. Introduzione. Italo Calvino: saggi. Milano: Mondadori, 1995, p. 10 – 73

BERTONI, G (org.) Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Genova: Marietti, 1988.

BERTONI, G. Il castello della scrittura, Einaudi, Torino 1994.

BONURA, G. Invito alla lettura di Italo Calvino. Milano: Mursia, 1972

CALLIGARIS, C. Italo Calvino. Milano: Mursia, 1985.

IOZZI, A. A poética da reescritura: uma leitura pós-moderna de Le città invisibile de Italo Calvino. São Paulo, 1998, 148 p. (Dissertação de Mestrado em Letras)

Produção ficcional de José Saramago mencionadas na tese

Ensaio sobre a cegueira, romance, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Memorial do Convento, Romance, 20a edição, Caminho - O Campo da Palavra, Lisboa 1990,

Todos os nomes, romance, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Sobre José Saramago

CALBUCCI, Eduardo. Saramago: um roteiro para os romances. Cotia/São Paulo:

Ateliê Editorial, 1999.

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.

KONINGER, Bete. “Atenção este livro leva uma pessoa dentro: entre com José Saramago”. Disponível em <http://www.is-koeln.de/matices/16/16ksaram.htm>. Acesso em: 21 março 2006.

MENDES, H. Breve Estudo da Recorrência Proverbial em José Saramago – de Levantando do Chão e Todos os Nomes. In: Revista da Universidade de Aveiro – Letras 2003, p.185 - 197

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. Saramago: um português de sons e pausas. Revista Língua. São Paulo, v. 1, n. 3, dez. 2005.

REIS, Carlos Diálogos com José Saramago, Lisboa, Editorial Caminho, 1998

RIBEIRO, Raquel. Ensaio sobre a cegueira ou de Bruegel a Seurat. In: Saramago Segundo Terceiros Ed. Humanitas, 2000

SEIXO, Maria Alzira , "Crónica sobre um livro anunciado", Jornal de Letras, Artes e Ideias, 11 de Outubro de 1995

SEIXO, Maria Alzira, "Os espelhos virados para dentro: configurações narrativas do espaço e do imaginário em "Ensaio sobre a cegueira", Lugares da ficção em José Saramago, Lisboa, INCM, 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.

WANDELLI, Raquel. A cegueira dos gêneros. In: Epílogos y prólogos para un fin de siglo. Sección: Arte, ciência, tecnología y medios de comunicación. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, Argentina, 1999.

Bibliografia geral

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.

AGOSTINHO, Santo, Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina. S.J., Confissões, Editora Nova Cultural Ltda., São Paulo, Brasil, 1999.

AGOSTINHO, Santo. "De Magistro". In: Santo Agostinho, São Paulo: Abril Cultural, 1973, Coleção Os Pensadores.

AGUIAR & SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da literatura. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.

ARENDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora - São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

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.

BARROS, L. A. Mídias e Artes. O desafio da arte no século XXI. 1. ed. São Paulo: Unimarco, 2002. v.1

BECKER, Udo. The continuum encyclopedia of symbols. Trad. Lance W. Garmer. New York: The Continuum Publishing Company, 1997.

BENJAMIN, Walter. "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: BENJAMIN, W. Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense. P. 197-221.

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.

BORNHEIM, Gerd A. Sartre: metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 1979. 319p. p.13-25. (Coleção Debates - Filosofia, 36).

BORDINI, Maria da Glória (org.). Lukács e a literatura. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 3. ed. 18. Tiragem. São Paulo: Cultrix, 1995. 582p. p. 476-481.

BOSI, A. . Machado de Assis. O Enigma do Olhar. São Paulo: Ática, 1999.

BORNHEIM, Gerd A. Sartre: metafísica e existencialismo. São Paulo: Perspectiva, 1979. 319p. p.13-25. (Coleção Debates - Filosofia, 36).

BARTHES, R. A Câmara Clara. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, R. A. O efeito do Real In: Todorov, T. (apres.) Literatura e Realidade, Lisboa: Ed. Dom Quixote, 1984.
- BAVCAR, Evgen. "Um outro olhar". Correio da APPOA, Porto Alegre, n. 93, p. 17-23, ago. 2001.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Real. O universo do romance. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia Do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- 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.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHEVALIER, Jean et alii.. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. Tradução de Rubens E. Ferreira Frias, São Paulo, Moraes, 1984.
- COMGAGNON, A. Il demone della teoria, Einaudi, Torino 2000.
- CHALHUB, Samira. 1995. Funções de Linguagem. São Paulo: Ática.

- CHALHUB, S. 1986. A metalinguagem. São Paulo: Ática.
- CHKLOVSKI, Vítor (1976). “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo,
- CULLER, Jonathan. Teoria literária: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado. São Paulo: Ática. 1978
- DIMAS, Antonio. Espaço e romance. São Paulo: Ática.1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DEBRAY, Régis. Vida e Morte da Imagem. Rio de Janeiro: ed.Paz e Terra. 1993. p.91.
- DEFINA, Gilberto. 1975. Teoria e Prática de Análise Literária. São Paulo: Pioneira.
- DERRIDA, J. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DONDIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual, 2a ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997
- D’ONOFRIO, 1997 Literatura Ocidental: Autores e obras fundamentais. São Paulo: ática
- DUBOIS, Jean et alii.. Dicionário de Lingüística. 9ª edição, São Paulo, Editora Cultrix, 1993.
- ECO, Umberto. 1999. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Cia das Letras.
-
- ECO. 1979. Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva.
- ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EAGLETON, Terry. Teoria da literatura: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- ELIOT, Thomas S. Ensaios. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FERNANDES, Francisco. Dicionário de Sinônimos e Antônimos da Língua Portuguesa. 2ª edição, Porto Alegre, Globo, 1972.
- FEBVRE, Lucien e Martin, Henri-Jean. O Aparecimento do Livro. Trad: Fulvia Moretto e Guacira M. Machado. SP: Editora da UNESP / Hucitec, 1992.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. A estratégia dos signos. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- FILHO, J.M.G. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FIORIN, José Luiz. Elementos de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2002.
- FOUCAULT, . A arqueologia do saber. Trad. Luiz F. Baeta Neves 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, Michel . A ordem do discurso. Trad. L. F. De Almeida Sampaio.5ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2002a
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2002b.
- FREIXEIRO, Fábio. Da razão à emoção. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / INL, 1971.
- FORSTER, Edward Morgan. Aspectos do romance. Trad. Maria Helena Martins. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1974.
-
- GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. 10ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1982.

GENETTE, Gerard. Discurso da narrativa. Lisboa: Veja, 1995.

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.

GULLAR, Ferreira. Sombra no Barroco. In: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. Narciso na sala de espelhos. Roberto Drummond e as perspectivas pós- modernas na ficção. Rio de Janeiro, 1994. Tese (Doutorado em Letras) – PUC

HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual: 1986 (coordenação Beth Brait).

HARVEY, D. Condição pós-moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

HOUAISS, A. (etti ali) Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922p

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. O ato da leitura. São Paulo: Editora 34, 1996

ISER, W. O fictício e o imaginário. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996

Janela da Alma. Documentário. Direção de João Jardim e Walter Carvalho.

Brasil 2001. Duração: 75 minutos. Livre.

JAKOBSON, Roman.. Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix. 1995

JAUSS, Hans Roberto. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994.

KONDER, Leandro. Lukács. Porto Alegre: L&PM, 1980.

KAUFMAN, Helena, "A metaficção historiográfica de José Saramago". Colóquio/Letras, n. 120 (1991), p.124-136.

KOTHE, Flávio R. A alegoria. São Paulo: Ática, 1986.

KOTHE, Flávio R. Para ler Benjamin. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KUNDERA, Milan. A arte do romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

LIMA , L.C. Mímesis: Desafio ao Pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, L.C. Teoria da Literatura em suas fontes. Volume II. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

Nomura, M. Linguagem Funcional e Literatura: Presença do cotidiano no texto literário. São Paulo: Annablume, 1993.

LEITE M. Chiappini, Lígia. 1991. O foco narrativo. São Paulo: Ática.

LIMA, Costa Luiz. 1990. Persona e Sujeito Ficcional. In Literatura e Memória Cultural, Belo Horizonte: ABRALIC 2º congresso.

Lima, L.C. Mímesis: Desafio ao Pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- LIMA, Teoria da Literatura em suas fontes. Volume II. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- LICHTHEIM, George. As idéias de Lukács. Trad. Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LYOTARD, J. O pós-moderno. Trad. R. Corrêa Barbosa. 4^a ed. Rio de Janeiro; José Olympio, 1993.
- LUKÁCS, Georg. A teoria do romance. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2000.
- _____. Ensaios sobre literatura. Trad. Leandro Konder, Giseh Vianna
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A Dúvida de Cézanne. In: Merleau-Ponty. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 113-126.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. In: Merleau-Ponty. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 85-111.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- 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.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: _____. Nietzsche (coleção Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich: Así Habló Zaratustra-un libro para todos y para nadie, Madrid, A.L. Mateos, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich: Aurora, Madrid, A.L. Mateos, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich: La Genealogia de la Moral, Madrid, A.L. Mateos, 1993.

NOMURA, M. Linguagem Funcional e Literatura: Presença do cotidiano no texto literário. São Paulo: Annablume, 1993.

NOVAES, Aauto (org.). Arte e pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

_____. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

_____. De Olhos Vendados. In: NOVAES, Aauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

ORLANDI, Eni. As formas do silêncio no movimento dos sentidos. Campinas,SP: Ed. Da Unicamp, 1992.

ORLANDI, Eni P.. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 2ª edição revista e aumentada, Campinas, Pontes, 1987.

ORLANDI, E. P. Análise do discurso. Campinas: Pontes, 2000

PEIXOTO, Nelson Brissac. O Olhar do Estrangeiro. In: NOVAES, Aauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTIERI, R. Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar. São Paulo, Ateliê, 1999.

- PONTIERI, Regina Lúcia. A voragem do olhar. São Paulo: Perspectiva / MCT / CNPq, 1988. (Debates, 214).
- ROSENFELD, Anatol. Texto / Contexto. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. A cegueira e o saber. Rio de Janeiro: Rocco, 2006
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, S. malhas do texto 1989. Nas malhas da letra. São Paulo, Companhia das Letras.
- SANTOS, Pedro Brum. Teorias do romance: relações entre ficção e história. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.
- SAUSSURE, F.. Curso de lingüística geral. São Paulo, Cultrix, 1973.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. Novíssimo Dicionário Latino-Português. 10ª edição, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1993.
- SARTRE, Jean Paul Ser e o Nada: Ensaios de Ontologia Fenomenológica. Livraria Universitária
- SEARLE, J. Expressão e significado. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- TACCA, Oscar. As vozes do romance. Coimbra: Almedina. 1983
- TIBURI, M **Aprender a pensar é descobrir o olhar.** Disponível em http://www.artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=26 Site consultado em janeiro de 2007
- TODOROV, T. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva. 1970
- VÁZQUEZ, A. S. (1999). Convite à estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VERNANT, J. P. (1990) em Mito e pensamento entre os gregos, Rio de Janeiro: Paz e Terra.)

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

SANT'ANNA, Affonso Romano. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Gilda M. Variações sobre Michelangelo e Antonioni. Em A. Novaes (Org.), O Olhar (pp. 399-410). São Paulo: Companhia das Letras, 1988

SOUZA, Sonia M. Um outro olhar: filosofia. São Paulo: FTD, 1995

Peixoto, N. B. (1999). O olhar do estrangeiro. Em A. Novaes (Org.), O Olhar (pp. 361-365). São Paulo: Companhia das Letras

SOUZA, Osmar de. Textualização acadêmica: mitos e polifonias. Itajaí: Univali, 2003

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](#)