

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA UNIRIO
(MESTRADO)**

Simone Elisa de Almeida

**A ENCENAÇÃO DA CRUELDADE DE ARTAUD NA NARRATIVA
DE SARAMAGO**

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Simone Elisa de Almeida

**A ENCENAÇÃO DA CRUELDADE DE ARTAUD NA NARRATIVA DE
SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, orientada pela Prof(a). Dra. Maria Cristina Souza Brito e aprovada em Março de 2009. Linha de Pesquisa: Processos Formativos de Atuação Cênica.

RIO DE JANEIRO

2009

A447 Almeida, Simone Elisa de.
A encenação da crueldade de Artaud na narrativa de Saramago / Simone Elisa de Almeida, 2009.
192f.

Orientador: Maria Cristina Souza Brito.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Artaud, Antonin, 1896-1948 – Crítica e interpretação. 2. Saramago, José, 1922- – Crítica e interpretação. 3. Teatro (Literatura). 4. Intertextualidade. 5. Duplo (Teatro). 6. Teatro da crueldade. I. Brito, Maria Cristina Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 808.8

DEDICATÓRIA

Esta pesquisa é dedicada à minha querida mãe Maria José, ao meu pai Saulo, aos meus irmãos Sílvio e Sandro e à minha irmã Sabrina, pelo amor, confiança, incentivo, compreensão e suporte que me foram dispensados durante toda a vida, e, sobretudo, nesses longos 17 anos de teatro... A todos o meu amor, o meu respeito, a minha admiração e a minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

À Prof(a). Dra. Maria Cristina Souza Brito, minha orientadora, pela competência, lucidez, brilho, paixão e delicadeza com que colaborou na estruturação deste trabalho. Por todo carinho, confiança, ternura, inspiração e sabedoria que trouxe (e traz) para a minha vida e para a minha arte. Por me fazer enxergar a Poesia nas coisas, nos seres e no mundo. Por me ensinar a ver, a ser menos cega. Por ter me apresentado e descortinado o universo de Artaud. Por ter me transformado, através dos seus ensinamentos e da sua presença, num ser humano melhor e mais desperto.

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pela estrutura docente e administrativa, que apoiou e possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. Iremar Brito, pelas inúmeras e reveladoras conversas sobre o universo de Saramago.

À minha mãe, por ter feito com que eu me apaixonasse pelos livros e por ter um dia colocado em minhas mãos o romance *Ensaio Sobre a Cegueira*.

À todos os meus professores da Graduação e do Mestrado, por me descortinarem os caminhos (e os desvios) da arte teatral, do ser humano e da vida, indispensáveis para as reflexões presentes neste estudo.

Às Prof(as). Dras. Maria Helena Werneck e Nara Keiserman, pelas contribuições generosas, sábias e valiosas que dispensaram à pesquisa durante o processo de Qualificação.

À Prof (a). Dra. Lúcia Helena Gyata, por tudo o que me ensinou sobre o ensino-aprendizagem do Teatro e por continuar sendo uma fonte límpida e preciosa de inspiração.

À minha querida, brilhante e leal amiga Nathália de Sá Brito, pelo companheirismo doce e poético, numa jornada de vida e de arte que já dura nove – e ininterruptos – anos.

À Deda e Amelie, por todo o incentivo no processo inicial da pesquisa. Por me ajudarem, de todas as maneiras, a dar os primeiros passos.

Aos meus colegas do Mestrado, Analu, Andréa, Camille, Laura, Nathália, Rubens, Wagner, Marcus e Tiago pelos ensinamentos, conselhos, sonhos e projetos compartilhados.

Aos queridos e inesquecíveis alunos da turma de Interpretação-III do primeiro semestre de 2008 da UNIRIO, onde fiz meu Estágio de Docência do Mestrado. Por confiarem. Por acreditarem. Por tudo que me ensinaram. Pela dedicação e por todo o carinho. Pela experiência artística e vital que me proporcionaram.

Ao meu amor, por fazer o impossível acontecer sempre. Por ser uma luz que ampara, protege, impulsiona e ilumina. Por tornar todo o processo final da pesquisa menos árduo e mais poético. Por me ensinar a ressurgir, de todas as maneiras.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas, por me ensinarem o exercício da simplicidade. Por manterem viva e pulsante a infância que há em mim.

“Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. (...). Eu gostaria de fazer um Livro que perturbasse os homens, que fosse como uma porta aberta e que os levasse lá onde jamais consentiriam em ir, uma porta simplesmente aberta para a realidade.” (ARTAUD, 1995a, p. 207 e 208).

“Quem diz amor, também diria obra ou vida. Escrever sobre o que o outro escreveu é, quase sempre, um acto de amor, e mesmo quando a tinta é, ou parece que seja, a do ódio, provavelmente, se bem procurássemos, encontraríamos lá no fundo uma certa porção de amor (...).” (SARAMAGO, 1998a, p. 434).

“Por que escrevo? Para me libertar, para me alcançar e alcançar a Verdade sensível e mágica por todos os meios que conheço.” (ARTAUD, 1995a, p. 106).

“Escrever é aprender a ver, escreve-se por ter visto a palavra que está por detrás da palavra. Ela terá, uma por uma, as mesmas letras, mas tornou-se noutra a partir desse momento. A poesia (...) é a revelação da palavra que havia oculta.” (SARAMAGO, 1999, p. 454).

RESUMO

A presente pesquisa, *A Encenação da Crueldade de Artaud na Narrativa de Saramago*, pretende analisar a *teatralidade* na perspectiva de Artaud com o objetivo de estabelecer uma possível relação de *intertextualidade* entre a linguagem teatral concebida por ele para o seu *Teatro da Crueldade* e a linguagem poético-narrativa do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, discutindo as possíveis analogias existentes nas obras desses dois autores. Tal discussão é justificada pelo fato de estar situada no contexto híbrido, múltiplo e altamente experimental em que se encontram a cena e a dramaturgia dos dias atuais, no qual as fronteiras entre os gêneros encontram-se totalmente expandidas.

O estabelecimento desse diálogo caminhará como uma tentativa de definição da existência de uma possível *teatralidade* no corpo narrativo do romance de Saramago, e, também como um espaço de observação da função dessa *teatralidade* na narrativa. Pretende-se adquirir, assim, um novo olhar que possa contribuir para a compreensão da narrativa romanesca como um aspecto efetivo da dramaturgia e encenação contemporâneas, e da *teatralidade* na perspectiva de Artaud como uma possibilidade de leitura do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago.

Palavras-Chave: Artaud – Teatro da Crueldade – Saramago – Duplo – Intertextualidade.

ABSTRACT

This research, *The Staging of Artaud's Cruelty in Saramago's Narrative*, intends to analyse the *theatricality* in Artaud's perspective with the goal to establish a possible relation of *intertextuality* between the theatrical language created by him to his *Theatre of Cruelty* and the language poetic-narrative of José Saramago's novel, *Blindness*, discussing the possible analogies existent in the works of these authors. Said discussion is justified by the fact that is set on the hybrid, multiple and highly experimental context in which the scene and the dramaturgy of present days meet, and the boundaries between genres find themselves totally expanded.

The establishment of this dialog walk on as an attempt of the definition of a possible *theatricality's* existence in Saramago's narrative structure, and, also as an observation place for this *theatricality* in the narrative. It is intended to acquire a new look which may contribute to the understanding of the novel narrative as an effective aspect of contemporary dramaturgy and staging, and of the *theatricality* in Artaud's perspective as a reading possibility for Saramago's novel, *Blindness*.

Keywords: Artaud – Theatre of Cruelty – Saramago – Double – Intertextuality.

ÍNDICE REMISSIVO

1 – INTRODUÇÃO	10 a 15.
2 – UM ENSAIO QUE ENCENA A CEGUEIRA	16 a 23.
2.1 – A Cegueira Enquanto Parábola, Mito e Fatalidade	24 a 37.
2.2 – A Cegueira Enquanto Engrenagem Escatológica	37 a 50.
2.3 – Os Cegos da Cegueira	50 a 64.
2.4 – O Discurso da Cegueira: Intertextualidade e Oralidade	64 a 76.
3 – O TEATRO E SEUS DUPLOS	77 a 88.
3.1 – O Teatro e a Vida	88 a 96.
3.2 – O Teatro e o Mito	96 a 107.
3.3 – O Teatro e a Metafísica	107 a 120.
3.4 – O Teatro e a Peste	120 a 125.
3.5 – O Teatro e o Atletismo Afetivo	125 a 128.
3.6 – O Teatro e a Crueldade	128 a 136.
4 – UMA CEGUEIRA QUE ENCENA A CRUELDADE	137 a 139.
4.1 – A Cegueira e a Peste	139 a 149.
4.2 – A Cegueira e a Crueldade	149 a 157.
4.3 – A Cegueira e o Atletismo Afetivo	157 a 170.
4.4 – A Cegueira e a Metafísica	170 a 180.
4.5 – A Cegueira e o Mito	180 a 192.
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	193 a 196.
6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197 a 202.

1 – INTRODUÇÃO

Todo texto verbal apresenta uma diversidade de relações dialógicas com outros textos. Em defesa dessa idéia, Bakhtin declara que o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo: “A *enunciação é de natureza social*”¹ (2006, p. 113). Vê-se, então, que tais relações dialógicas ocorrem no âmbito da enunciação e, conseqüentemente, no âmbito da produção textual:

“Enquanto um todo, a enunciação só se realiza no curso da comunicação verbal, pois o todo é determinado pelos seus limites, que se configuram pelos pontos de contato de uma determinada enunciação com o meio extraverbal e verbal (isto é, as outras enunciações).” (BAKHTIN, 2006, p. 129).

Nesse sentido, Bakhtin afirma que a verdadeira substância da linguagem não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem tampouco pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. Portanto, para Bakhtin, a interação verbal constitui a realidade fundamental da língua.

Compreendendo a palavra *diálogo* num sentido mais amplo, não apenas como a comunicação em voz alta entre duas pessoas colocadas face a face, mas como todo fenômeno de comunicação verbal (de qualquer espécie), o texto passa a operar como um intercâmbio discursivo, dentro do qual – segundo Bakhtin – interagem, se modificam e se chocam outros textos, outras vozes, outras consciências, edificando uma conformação polifônica.

Em fins da década de 60, Julia Kristeva, partindo dos estudos lingüísticos de Bakhtin, dá ao fenômeno do dialogismo textual, o nome de *intertextualidade*. Em um dos seus ensaios, intitulado *Introdução à Semanálise*, Kristeva afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Assim, “em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p. 68):

¹ Grifo do próprio autor.

(...)Bakhtin tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica de um outro texto. (...) Visto dessa maneira, o texto não pode apreendido apenas pela lingüística. Bakhtin postula a necessidade de uma ciência, denominada por ele como *translingüística*, que partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais.” (KRISTEVA, 2005, p. 72).

Dentro dessa perspectiva, o termo *intertextualidade* se define como a interação semiótica estabelecida entre um e outro texto. Por essa via, chega-se ao *intertexto* (ou *corpus de textos*), com o qual determinado texto mantém esse tipo de relação. O *intertexto* funciona, portanto, como um texto (ou *corpus de textos*) que existe antes e debaixo de um determinado texto, e, que pode ser lido ou decifrado sob sua estrutura. Portanto, para Kristeva, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto).” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Tal é a questão a ser investigada por esta pesquisa: o texto que existe e que pode ser lido por trás de outro². Dessa maneira, pretendemos objetivar o caráter de *intertextualidade* presente no romance *Ensaio Sobre a Cegueira* de José Saramago (2001), a partir da sua interação semiótica com o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud, cuja teoria encontra-se reunida, sobretudo, na obra *O Teatro e seu Duplo* (1999). Buscaremos, portanto a possibilidade de um texto – ou seja, de um *intertexto* – que exista sob a escritura visceral de Saramago no seu *Ensaio Sobre a Cegueira*, e que mantenha a obra em diálogo profundo com a poética teatral de Antonin Artaud, tentando designar, através dessa relação dialógica, uma possível *teatralidade* no romance.

Saramago, único escritor de língua portuguesa a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, é considerado pelo crítico norte-americano Harold Bloom, em seu livro *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, o mais talentoso romancista vivo nos dias de hoje. Bloom refere-se a ele como “o Mestre”, declarando ainda que Saramago é um dos últimos titãs de um gênero literário que se está desvanecendo.

Talvez por isso, vislumbra-se atualmente uma infinidade de trabalhos artísticos realizados a partir de suas obras. Dez anos depois de sua publicação, o polêmico romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, ganhou adaptação teatral feita por Maria Adelaide Amaral, estreando em novembro de 2001, no palco do Sesc Vila Mariana, em

² Em sua tese de doutorado, *O Discurso da Crueldade na Dramaturgia de Nelson Rodrigues: uma Leitura do Teatro Desagradável de Nelson Rodrigues na Perspectiva da Crueldade de Artaud* (2000), Brito aponta a relação de intertextualidade existente entre o dramaturgo brasileiro e o teórico francês, a partir do mito do Duplo.

São Paulo, com direção de José Possi Neto. Essa montagem conquistou grande sucesso de público e crítica, sendo vista por mais de noventa mil espectadores.

Publicado em 1995, o *Ensaio Sobre a Cegueira*, por sua vez, foi levado aos palcos do Teatro Trindade, em Portugal, pela *Companhia de Teatro O Bando*, com dramaturgia e direção de João Brites. O espetáculo, uma super produção cuja a trilha sonora original foi composta por uma orquestra de dezenas de músicos, estreou em julho de 2005, também com enorme repercussão. Ainda, no Rio de Janeiro, em fevereiro e março de 2008, a *Andantes Cia. Teatral* apresentou na Casa de Cultura Laura Alvim a sua adaptação do *Ensaio Sobre a Cegueira*, encenada pela diretora Patrícia Zampiroli.

Recentemente, o romance também ganhou uma adaptação para o cinema, uma co-produção entre três países: Brasil, Japão e Canadá. Em 2008, o filme originalmente intitulado como *Blindness*, embora dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles, tem a sua estréia. Escolhido para abrir o Festival de Cannes, o longa-metragem dividiu a opinião de público e crítica, conseguindo, no entanto, o aval de Saramago.

Estes são alguns dos exemplos das diversas incursões realizadas pelos artistas no universo do autor. A despeito especificamente das realizações a partir do *Ensaio Sobre a Cegueira*, esta pesquisa tem como intenção investigar não apenas uma teatralidade já anteriormente apontada na obra do autor, mas sobretudo a existência de uma teatralidade peculiar que opere enquanto um Duplo do *Teatro da Crueldade*, concebido pelo teórico e artista Antonin Artaud.

Pretendendo uma revitalização integral do teatro em voga na sua época, considerado por ele uma arte mecanizada que se apartara do seu sentido superior, e também uma transformação da consciência humana, que na sua concepção perdera a capacidade de se conectar com a Vida, tornando-se alienada, Artaud (1896-1948), um multi-artista francês, foi um dos teóricos mais radicais que o teatro já conheceu.

As solicitações teatrais realizadas por Artaud influenciaram e influenciam constantemente todas as Artes Cênicas, bem como inúmeras áreas do conhecimento e da atuação humana. Inconformado com a linguagem contemplativa e deteriorada do teatro, Artaud, através de uma poética que se baseia no conceito do Duplo, evocou e convocou para a cena os elementos, as imagens e as forças que seriam efetivamente teatrais: a Peste, a Crueldade, a Metafísica, o universo afetivo e escatológico do Mito. Além disso, defendeu que os atores e atrizes exercessem o seu ofício enquanto atletas do coração, designando a sua poética de interpretação como um *Atletismo Afetivo*.

É a partir da discussão, da conceituação, e das analogias entre tais elementos que Artaud vai construir a sua poética teatral. É através dessa articulação, ditada pela natureza das relações de *Duplo* (correspondência identitária e polivalente), que seria possível uma construção da cena enquanto *Poesia*, cuja linguagem – imersa numa relação de duplo também – atuaria, entre outras coisas, como uma epidemia de peste, anárquica e libertadora.

O *Ensaio Sobre a Cegueira* será analisado e discutido a partir de sua protagonista maior: a Cegueira. O romance será desconstruído através da trajetória da grande epidemia, bem como dos eventos engendrados por ela no tempo, no espaço, nas personagens, na enunciação, etc. A Cegueira (a não-visão), cujo caráter aparentemente assume aspectos que a remetem ao universo da parábola³, será investigada na perspectiva do conceito aristotélico de *Mito* (enredo, trama dos fatos, das ações, ou Fábula), que é “o princípio e como que a alma” do gênero trágico. (ARISTÓTELES, 1993, p.43).

Considerando, desse modo, a Cegueira como contexto parabólico que comunga com o universo do Mito, pretende-se analisá-la em relação ao aspecto mítico-escatológico do teatro artaudiano. No que tange ao Mal Absoluto despertado e ativado pela epidemia, seria ela a própria Crueldade em ação? Nesse sentido, pretende-se, ainda, investigar se a epidemia em Saramago é instaurada como um verdadeiro espetáculo teatral, desagregador e contundente, tal como o grande espetáculo da Peste se instaurando na cena que Artaud almejou para o seu teatro.

Possivelmente é pela epidemia assustadoramente fantástica da não-visão que o *Ensaio* de Saramago leva suas personagens (e seus leitores) a se verem como realmente são. Dentro dessa perspectiva, em Artaud, é através da afirmação do *real não utilizado pelos homens de hoje* que a consciência e o teatro são conduzidos à verdadeira faceta da vida, que é o duplo maior de sua teatralidade. A não-visão, a Cegueira, faria possivelmente as máscaras caírem e os homens se verem em sua essência, tal como faz a Peste, um dos duplos da *teatralidade* de Artaud.

A Cegueira será analisada, também, em seu aspecto metafísico. Essa pesquisa tentará estabelecer em que ponto, e, até que ponto a Metafísica teatral de Artaud é afirmada pelas imagens, signos, enunciações e episódios da epidemia. Este estudo se encaminhará no sentido de discutir o tempo e o espaço engendrados pela Cegueira, e,

³ Não da parábola realista, mas da parábola de estilo transcendente.

para isso utilizar-se-á o conceito de *Cronotopo* de Bakhtin (1988). O objetivo é analisar se as características do *Tempo-Espaço* epidêmico de Saramago instauram a mesma atmosfera que o *Tempo-Espaço* da poética artaudiana instaura no teatro.

Os cegos da *Cegueira* serão verificados como possíveis arquétipos (como forças presentificadas pela violência epidêmica), e, ainda, será investigada como uma possível *Atleta do Coração*, designação dada por Artaud aos atores do seu teatro, a personagem vidente da história: a Mulher do Médico Oftalmologista. Assumindo o papel de uma cega infectada pela epidemia, essa mulher é a personagem da personagem, ela se mascara. Sendo, ao mesmo tempo, personagem e atriz, e exercendo com lucidez a sua afetividade diante da epidemia, ela conduz um pequeno grupo de cegos ao início de uma redenção.

A pesquisa também se deterá sobre alguns aspectos estruturais da escritura de Saramago, como a *Oralidade*, a *Anonímia* (ausência de nomes), a pontuação sintética, bem como a possível presença de imagens sensoriais e sinestésicas, promovedoras de sensações múltiplas, e, que possivelmente dialogam com a natureza de imagem evocada por Antonin Artaud para o seu teatro que, antes de mais nada, é encenação.

Enfim, o diálogo intertextual entre os dois autores será efetivado, no sentido de se verificar se a *narrativa da Cegueira* de Saramago pode ser encarada como o Duplo de uma *encenação da Crueldade* de Artaud. Considerando o fato de que cada vez mais os romances do autor são transpostos para o teatro (e, mais recentemente, para o cinema), buscar-se-á uma leitura do *Ensaio Sobre a Cegueira* como um mosaico de signos de uma encenação. A narrativa parabólica da *Cegueira* interessará, sobretudo, pela provável potencialidade teatral que comporta. E essa possível potência, que a epidemia de *Cegueira* narrada por Saramago contém, é interessante para esta pesquisa na medida em que dialoga com a teatralidade defendida por Artaud.

Artaud acreditava que os signos do verdadeiro teatro deveriam ser como *hieróglifos*, uma espécie de *escrituras-desenhos-gestos*. Tais signos, na medida em que revelavam sentidos, concomitantemente os ocultavam. A pesquisa investigará, então, se *Cegueira* do *Ensaio* de Saramago, possivelmente surge como o grande hieróglifo da *teatralidade* do romance, uma vez que é necessária a não-visão para que o verdadeiro significado da visão seja compreendido e experimentado por todos.

Recorda-se aqui, a constante luta travada por Artaud contra a hierarquia da utilização da palavra no teatro embasado nos grandes clássicos da literatura dramática, como se observa no seu ensaio *Para Acabar com as Obras-Primas*. Talvez seja por isso que,

curiosamente, a sua única tentativa de concretização do *Teatro da Crueldade* tenha sido a encenação da peça teatral inspirada em uma crônica de Stendhal e na obra dramaturgicamente trágica de Shelley⁴. *Les Cenci*, montada e apresentada em 1935, encena uma história de incesto e vingança na qual a protagonista, Beatrice Cenci, é violada pelo pai, acabando por assassiná-lo.

Dessa maneira, esta pesquisa buscará nas palavras de um romance, o *Ensaio Sobre a Cegueira* de Saramago, um poder de encantamento, de expansão e de subversão sensorial, próprios da Poesia e plenos de teatralidade. Imersos numa contemporaneidade cênica em que cada vez menos os clássicos são montados em sua integridade original, e, onde cada vez mais são levados à cena textos documentais, teóricos, filosóficos, literários, narrativos e poéticos (como crônicas, cartas, romances, poemas épicos, etc.), este estudo, além de promover uma nova possibilidade de leitura para a obra de Saramago, pretende também fomentar a aquisição de um olhar que possa contribuir para a compreensão da narrativa romanesca como um aspecto efetivo da dramaturgia e encenação contemporâneas.

⁴ Para a sua encenação Artaud se inspirou na crônica *Les Cenci*, de Stendhal, publicada em 1839. E também no drama em versos *The Cenci: A Tragedy in Five Acts*, de Percy Bysshe Shelley, publicado em 1819.

2 – UM ENSAIO QUE ENCENA A CEGUEIRA

A Cegueira – enquanto tema, mote, personagem e contexto – sempre esteve presente na Mitologia, na Literatura, no Teatro e nas Artes como um todo⁵. A Cegueira pode ser poeticamente abordada, nas mais diversas linguagens artísticas, como uma dádiva, ou como um dom. A literatura de Jorge Luis Borges, nesse sentido, concede ao binômio visualidade/cegueira um lugar central. Isso provavelmente procede pelo fato de Borges ter convivido com problemas na vista desde a sua juventude e de, na sua vida adulta, tê-la perdido quase que totalmente. Para ele: “A cegueira não foi (...) uma desgraça total. Não deve ser encarada pateticamente. Trata-se de um outro modo de vida e de mais um dentre os tantos estilos de vida dos homens. (...)” (BORGES, 1980, p. 174). É assim que no *Poema dos Dons*, Borges escreve:

“Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite
esta declaração da maestria
de Deus, que com magnífica ironia
deu-me a um só tempo os livros e a noite

Da cidade de livros tornou donos
Estes olhos sem luz, que só concedem
Em ler entre as bibliotecas dos sonhos
Insensatos parágrafos que cedem (...)”
(BORGES *apud* FUKS, 2007, p. 49).

Apesar de Borges abordar a ausência da visão de forma positiva, não deixando que ela “tirasse a sua coragem” e afirmando que “das sombras, recebeu alguns presentes” (BORGES, 1980, p. 174), a Cegueira também pode ser retratada poeticamente como uma danação, como uma expiação, como um castigo. O velho adivinho Tirésias, personagem crucial da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, foi privado da visão por ter espiado a nudez da deusa Atena, enquanto ela se banhava. No entanto, a sua cegueira não o impede de ser dotado da visão do sábio e adivinho que ele é na cidade empestada de Tebas, como se observa na tragédia de Sófocles. Édipo, por sua vez, tenta a redenção

⁵ Nas Artes Plásticas pode-se encontrar, além de outras referências, a famosa tela do pintor flamengo Peter Bruegel, *A Queda dos Cegos*, datada de 1568. Nessa pintura, citada pelo narrador do *Ensaio Sobre a Cegueira*, vislumbra-se a cena retirada de uma das diversas parábolas sobre o tema encontradas na Bíblia (“*Ora, se um cego guiar outro cego, cairão ambos no barranco*” – Mateus 15:14-15), a qual retrata um bando de cegos sendo guiado por um outro cego, indo ao encontro de um buraco abissal, que fatalmente os engolirá. Essa tela é a imagem-mote da peça *Os Cegos* de Ghelderode, escrita em 1933: a peça tem início a partir dessa situação e tem como desenlace o que ela sugere.

através da cegueira, quando arranca os próprios olhos diante dos fatos que revelam a sua verdadeira identidade.

O castigo da cegueira é também o que acontece com o personagem Glócester da peça *Rei Lear*, de Shakespeare. No entanto, aqui, a expiação não é impingida pelos deuses: ela é aplicada de um homem a outro, como um ato de vingança. Tendo alertado Lear sobre um plano para assassiná-lo, arquitetado por duas de suas filhas – Regane e Goneril –, Glócester tem os dois olhos arrancados a mando delas: “Tudo está negro e desolado (...)” (SHAKESPEARE, 1995, p. 675).

A despeito de ser a consumação de um ato violento, a Cegueira pode também se manifestar poeticamente como um instrumento de revelação, de ensinamento, de reconhecimento, de tomada de consciência. Glócester, nesse sentido, pouco depois de lamentar a perda dos olhos, reconhece que quando os tinha intactos não via o essencial, pois julgara mal o seu filho verdadeiramente bom e fiel, Edgar:

“(...) não tenho necessidade de olhos. Tropecei quando enxergava. (...) Querido filho Edgar, alimento da ira de teu pai! Possa eu viver para ver-te somente com meu tato, direi que não estou mais cego!” (SHAKESPEARE, 1995, p. 676).

Assim, a cegueira física de Glócester evidenciou-lhe uma cegueira maior, superior, já existente anteriormente: a da razão, a da lucidez de julgamento, a da capacidade de ser justo e de discernir a verdade da mentira. É interessante perceber que os sentidos de Glócester se modificam com a agonia de seus olhos, de modo que ele passa a ver de uma maneira inédita até então: através do tato. E, a despeito da ausência dos olhos, é justamente sem eles que o personagem começa a realmente ver; é como se os olhos fossem órgãos que o atrapalhassem a enxergar de fato. E, assim, similarmente como ocorre na literatura de Borges, a cegueira de Glócester pode ser considerada uma dádiva.

A *Cegueira* pode ainda ser encenada (apresentada) como a ignorância da realidade, ou como a negação da evidência das coisas. Um cego seria, então, uma figura alienada, um incapacitado, um inútil, como é o caso dos cegos criados pelo dramaturgo belga Michel de Ghelderode⁶ na peça intitulada *Os Cegos*. A cena se passa na Idade Média e conta a história de três cegos peregrinos que almejam chegar a Roma para que o Papa, por meio de um milagre, dê um fim às suas cegueiras. Em meio ao seu sofrido caminho,

⁶ Nascido em Bruxelas em 1898, Adolphe Martens toma para si, a partir de 1929, o nome de Michel de Guelderode. Morre, também Bruxelas, em 1962. Por seu paroxismo, alguns estudiosos o aproximam do *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud, no qual mistura o caráter popular, a procura verbal e o sentido do trágico, com um humor escatológico, o gosto pelo fantástico e pelas imagens atroz.

eles encontram um homem solitário e caolho, Lamprido – rei do país dos fossos – que, por sua única vista sã, tentará persuadi-los de que estão no caminho errado, cujo fim poderá ser pateticamente trágico. Os três cegos acreditam que estão a caminho de Roma, quando na verdade caminham, sem se afastar da origem, para um enorme buraco. Incapazes de ouvir o aviso de Lamprido, estes cegos são prisioneiros da sua própria verdade, pois ela é irrefutável, operando como um dogma. São cegos que não reconhecem (e que não têm vontade nenhuma de reconhecer) a própria cegueira:

“Embora, cegos, temos dignidade! Acha que vamos aceitar o auxílio de um caolho? Havemos de entrar em Roma, hoje ainda!” (GHELDERODE, 1996, p. 07).

Ghelderode, com esta obra, torna evidente que *o querer ver mais e melhor* é algo muito maior do que simplesmente ver. Seus três cegos não querem enxergar mais do que já julgavam enxergar, não querem saber mais do que o já supostamente sabido. São, portanto, duplamente cegos, e, por isso, estão fadados à morte:

“Pois vão! Entrem em Roma! Mas tenham o cuidado de, antes, recomendar suas almas e seus corpos à Providência! Cem vezes cegos aqueles que não querem acreditar no caolho. Todos os caminhos levam à morte!” (GHELDERODE, 1996, p. 07).

A despeito desses três cegos de Ghelderode, a Cegueira pode também significar a ignorância das aparências enganadoras do mundo e, devido a isso, a possibilidade de se conhecer e de se afirmar a sua realidade secreta, subterrânea, profunda, essencial. Neste caso, um cego seria aquele que participa do divino; seria o inspirado, o poeta, o profeta, o sábio, o consciente, o verdadeiro vidente, aquele que vê o que há para além das formas. É o que busca Édipo em sua redenção através da cegueira.

Como foi visto anteriormente, os deuses e os homens, nos textos míticos, literários e teatrais, constantemente cegam aqueles a quem querem arruinar e, sobretudo no caso dos deuses, salvar. Por isso, muitas vezes o culpado recobra a vista, como acontece nas inúmeras parábolas bíblicas sobre cegos⁷. E em outras, o culpado perdendo de vez a

⁷ São várias as parábolas sobre a Cegueira encontradas na *Bíblia*: no *Evangelho de São Mateus*, por exemplo, há uma que se intitula *Cura da Cegueira pela Fé*, na qual dois cegos pedem a Jesus que os livrem do mal da vista. Então, Jesus lhes pergunta se acreditam que ele pode fazê-lo de veras. Os cegos, crentes nessa possibilidade, recuperam a visão, apenas com um toque de Jesus em seus olhos: “Então Jesus lhes tocou os olhos, enquanto dizia: faça-se convosco segundo vossa fé.” (MATEUS 9: 29-30, 1995, p. 954). No *Evangelho de São Marcos* encontramos uma outra parábola, *O Cego de Betsaida*, na qual Jesus cura a cegueira de um homem, aplicando-lhe saliva nos olhos: “(...) Jesus lhe impôs de novo as mãos

vista, adquire uma nova e inusitada possibilidade de visão: há o aprendizado de um novo (e, geralmente, mais eficiente) modo de ver, através de outros sentidos, como vimos acontecer com Glócester, em Shakespeare, e como acontece em Sófocles com Édipo, (que também “vê” as filhas com as mãos ao final da tragédia, quando delas se despede antes de partir rumo ao exílio).

Édipo, para salvar uma Tebas assolada pela Peste, vê-se diante da necessidade de buscar o assassino (buscar a si mesmo, portanto) de Laio, rei que o antecederia no trono e que ele ignora ser seu verdadeiro pai. Para tanto, é convocada a sabedoria do velho (e cego) Tirésias, cujas palavras levam Édipo a buscar o invisível que é todo o seu passado. Ele considerava, até então, apenas o que via como a verdade. Por ter destruído a Esfinge⁸ que escravizava a população de Tebas na ocasião de sua chegada à cidade, Édipo julga tudo saber. É esta arrogância de se supor infalivelmente sábio a causa da sua cegueira, é ela que o impede de ver seu passado, e, portanto, a verdade do presente.

Na jornada rumo ao reconhecimento de si mesmo e de sua verdadeira condição, ao desvendar o seu duplo crime (ter matado o próprio pai e ter-se casado e procriado quatro vezes com a própria mãe), Édipo percebe a evidência de sua cegueira. Embora tivesse olhos, ele não via de fato: “Foram (...) estas mãos que privaram meus olhos da luz, olhos outrora brilhantes de vosso pai! Eu nada via então, desconhecia tudo (...)” (SÓFOCLES, 1997, p. 94).

Assim, quando realmente se torna ciente do seu passado terrível e hediondo, Édipo arranca os próprios olhos. Quando descobre quem de fato é, quando encontra a sua verdadeira essência, quando toma consciência de si, quando passa a ver de fato, ele renuncia a ter olhos. É possível que a visão interior tenha, por sanção ou condição, a renúncia à visão das coisas exteriores e fugidias: “(...) nas sombras em que viverei de agora em diante (...), já não reconhecerei aqueles que não quero mais reconhecer!” (SÓFOCLES, 1997, p. 86).

Aqui, Sófocles chama a atenção para os perigos que envolvem o ato da visão. O ato de ver é perigoso e o de não ver também o é. A visão coloca Tirésias em perigo, pela ira que desperta em Édipo ao lhe revelar a realidade nua e crua. Uma vez que a sua cegueira é apenas física, não lhe é subtraída a capacidade de enxergar com os demais sentidos:

nos olhos e ele começou a ver distintamente e ficou restabelecido, vendo tudo, mesmo de longe.” (MARCOS 8: 25-26, 1995, p. 981).

⁸ Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 389), a Esfinge é uma figura, que nas lendas gregas, e, especificamente, no mito de Édipo, assumia a forma de um monstro meio-leão, meio-mulher, devorador daqueles que não conseguiam responder aos seus enigmas.

“Como é terrível a sapiência quando quem sabe não consegue aproveitá-la!”
(SÓFOCLES, 1997, p. 34).

É também a visão (ou melhor, uma visão defeituosa e deturpada) que coloca Édipo em risco, porque apesar de ter olhos sadios, essencialmente, ele nada vê:

“Minha cegueira provocou injúrias tuas. Pois ouve: os olhos teus são bons e todavia não vês os males todos que te envolvem, nem onde moras, nem com que mulher te deitas. Sabes de quem nasceste?” (SÓFOCLES, 1997, p. 40).

Através dessas enunciações, Tirésias reconhece o horror que está implícito no ato de ver, a atmosfera cruel e perigosa que permeia o ato de realmente enxergar, tanto em relação a si mesmo como em relação a Édipo. Para Édipo, tal como para Glócester, a não-visão (o furtar-se dos olhos) é a visão da verdade e da real identidade dos seres e das coisas.

A despeito de todas as possibilidades aqui já expostas, a Cegueira pode ser encenada poeticamente como a afirmação da decadência, da putrefação, do desfazimento, em suma, da mortalidade próxima e evidente. É assim que Beckett a encena na peça *Fim de Partida*, através de um cego paralítico e moribundo, Hamm. Nesse sentido, um dos principais estudiosos brasileiros da obra de Beckett, Fábio de Souza Andrade, afirma que “As personagens de *Fim de partida* estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível.” (ANDRADE, 2002, p. 14).

A incapacidade visual e física de Hamm é reflexo de um aleijão interior, a incapacidade para o afeto: “Um dia você ficará cego, como eu. (...) estará rodeado pelo vazio do infinito, nem todos os mortos de todos os tempos, ainda que ressuscitassem, o preencheriam, e então você será um pedregulho perdido na estepe.” (BECKETT, 2002, p. 86). Junto com seu ajudante Clov, que apresenta dificuldades de locomoção, e com seus pais, Nagg e Nell, um casal de aleijados que vivem dentro de latões de lixo, Hamm, preso à cadeira de rodas, comanda um jogo cruel e doloroso, enquanto o iminente fim é aguardado por todos:

“HAMM: Por acaso você já viu meus olhos?
CLOV: Não.
HAMM: Nunca teve a curiosidade, enquanto eu dormia, de tirar meus óculos e espiar meus olhos?
CLOV: Levantando as pálpebras? (Pausa) Não.
HAMM: Qualquer dia vou mostrá-los a você. (Pausa) Parece que ficaram completamente brancos. (...). (BECKETT, 2002, p. 40).

Essa cegueira encenada por Beckett em *Fim de Partida*, responsável pelo “embranquecimento” dos olhos de Hamm, assume as feições de uma efetiva e total impotência. Curiosamente, de brancura dos olhos também se ouvirá falar no romance de Saramago, escrito em 1995, intitulado *Ensaio Sobre a Cegueira*. Até aqui foram discutidos alguns dos aspectos – fastos e nefastos, positivos e negativos, benéficos e nocivos – do universo da cegueira, por entre os quais oscilam todas as tradições, mitos e costumes. O mote da Cegueira, portanto, como ausência da capacidade sensível de ver, pode ser percebido nas artes em geral como um poderoso signo, considerando a sua possibilidade de evocar diversos sentidos, formas e sensações.

José Saramago, desde o romance *Memorial do Convento*, escrito em 1982 – obra que inaugura uma nova fase na sua trajetória ficcional⁹, quando sua literatura “se solidifica com marcas singulares de estilo”, aproximando-se do universo “dos escritores latino-americanos do chamado Realismo Mágico ou Fantástico (...)” (CALBUCCI, 1999, p. 20) – já vem discutindo as questões atreladas à Cegueira, às conseqüências do *ver* e do *não-ver*. A temática da “visão”, a partir de então, assume grande importância no seu universo ficcional.

A protagonista do romance, Blimunda – ser dotado de um poder maravilhoso, a capacidade de ver os corpos por dentro, quando em jejum – é capaz de ver as enfermidades, as vontades e os desejos que habitam o interior dos homens e mulheres: “Vejo o que está por dentro dos corpos, (...) vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas (...)” (SARAMAGO, 1995, p. 78). É interessante notar que Blimunda vê apenas o que se apresenta concretamente diante de si, ela vê somente o que está neste mundo, não sendo capaz de ver o futuro (tal como sua mãe, que logo no início do romance é queimada pela Inquisição sob a acusação de bruxaria):

“Eu posso olhar por dentro das pessoas. (...) Só acredito se fores capaz de dizer o que está dentro de mim agora, Não vejo se não estiver em jejum (...). O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, Mas a tua mãe foi açoitada e degredada por ter visões e revelações, (...), Não é a mesma coisa, eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu, ou inferno, não digo rezas, não faço passe de mãos, só vejo (...)” (SARAMAGO, 1995, p. 77).

⁹ Segundo Calbucci, até a obra *Memorial do Convento*, o autor lusitano ainda escrevia sob o legado do Neo-Realismo. A partir desse romance, Saramago volta-se para novidades estilísticas, dando um grande valor à imaginação e à fantasia. Para Calbucci, na escrita de Saramago “a imaginação e a fantasia se tornam então uma das maneiras de discutir a noção de realismo.” (CALBUCCI, 1999, p. 20).

Para Blimunda, o dom de simplesmente ver (*só ver*), mas ver de fato, é tenebroso. Seu poder tem mais de condenação que de prêmio. A questão do ver e do não-ver em *Memorial do Convento*, faz menção – tal como acontece em *Édipo Rei* – aos perigos desencadeados pela visão, ao horror inerente ao ato de ver de fato. Mas, também, por outro lado, nos evidencia que a verdadeira visão (o “só vejo” de Blimunda) é um “mal necessário”, é uma exigência inexorável da vida: “(...) porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que olhos tendo, são outra qualidade de cegos.”¹⁰ (SARAMAGO, 1995, p. 79).

O tema do *ver* e do *não-ver* ainda aparece, embora mais vagamente, também no romance *História do Cerco de Lisboa*, escrito em 1989. Apesar do personagem do almuadem¹¹ ser cego, o início do romance faz uma alusão poética à sua capacidade de ver aquilo que os seus olhos não podem olhar:

“Quando só uma visão mil vezes mais aguçada do que a pode dar a natureza seria capaz de distinguir no oriente do céu a diferença inicial que separa a noite da madrugada, o almuadem acordou. Acordava sempre a esta hora, segundo o sol, tanto lhe fazendo que fosse verão ou inverno, e não precisava de qualquer artefato de medir o tempo, nada mais do que uma mudança infinitesimal na escuridão do quarto, o pressentimento da luz apenas adivinhada na pele da fronte, como um ténue sopro que passasse sobre as sobrelhas ou a primeira e quase imponderável carícia que, tanto quanto se sabe ou acredita, é arte exclusiva e segredo até hoje não revelado daquelas formosas huris que esperam os crentes no paraíso de Maomé.” (SARAMAGO, 2003, p. 15).

Esta máxima de que *ver não é simplesmente olhar, mas reparar de fato*, que começa a ser abordada por Saramago desde 1982, e que se repete, em 1989, no romance *História do Cerco de Lisboa*, ganha dimensão mais profunda e radical treze anos depois, quando ele conclui a obra *Ensaio Sobre a Cegueira*. Como o próprio título sugere, e segundo o artigo de Carreira, *Entre o Ver e o Olhar: a Recorrência de Temas e Imagens na obra de José Saramago*, “em *Ensaio Sobre a Cegueira*, há uma retomada do tema da visão que atribui ao ver uma dimensão mais profunda que a do olhar, estendendo-se por todo romance.” (CARREIRA, 2007).

Se na *História do Cerco de Lisboa* a cegueira do almuadem lhe propicia uma visão “mil vezes mais aguçada”, que transcende o alcance do olhar, e se no *Memorial do*

¹⁰ Percebe-se aqui uma efetiva aproximação (um elo intratextual) entre este trecho do *Memorial do Convento* e a epígrafe do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” (SARAMAGO, 2001, p. 10).

¹¹ Almuadem, ou muezim, é um sacerdote que convoca os muçulmanos do alto do minarete (parte mais alta de uma mesquita) para a oração.

Convento, essa visão – algo terrível – é concedida naturalmente à Blimunda, e sobrenaturalmente à sua mãe, quais serão os significados poéticos que *o ver* e *o não-ver* afirmam no romance *Ensaio sobre a Cegueira*?

Esta primeira etapa da pesquisa, portanto, se propõe à discussão do que é a Cegueira presentificada, afirmada, manifestada, neste romance de Saramago. Que significações ela desencadeia e afirma? Que formas ela assume e alimenta? Que natureza de imagens ela engendra? Qual é a sua natureza? Que sentidos a Cegueira de Saramago evoca? Quais são as características da ação, do espaço e do tempo que ela instaura? Quem são os cegos acorrentados por ela? Enfim, toda essa discussão buscará responder qual é a Poética da Cegueira em Saramago.

É através da Cegueira – que opera enquanto temática, título, personagem protagonista e contexto – e de todas as suas ramificações que a narrativa desenvolvida no *Ensaio* de Saramago será abordada. Além desse caráter múltiplo do funcionamento da Cegueira no romance, nota-se que Saramago também não prima por um purismo de gênero, nem tampouco por um purismo de forma. O *Ensaio Sobre a Cegueira* transcende as fronteiras das tradições clássicas da estética romanesca e define-se mais especificamente como uma narrativa híbrida, que mescla – como almeja o seu próprio autor – gêneros, formas, pensamentos e significados:

“(...) o romance deveria abrir-se, de certa maneira, à sua própria negação, deixando transfundir, para dentro do seu imenso e fatigado corpo, como afluentes revitalizadores, revitalizados por sua vez pela miscigenação conseqüente, o ensaio, a filosofia, o drama e a própria ciência.” (SARAMAGO, 1998a, p. 256).

Problematizando e denunciando o esgotamento da linguagem do estilo romanesco, Saramago afirma que provavelmente não é um romancista, mas sim “um bom ensaísta que escreve romances, porque não teve quem lhe ensinasse a escrever ensaios.” (KÖNINGER, 2008). Neste *Ensaio Sobre a Cegueira*, “ensaio que não é ensaio, romance que talvez não o seja, uma alegoria, um conto filosófico (...)” (SARAMAGO, 1998a, p. 275), nos importará o rastreamento de uma dramaturgia-encenação da Cegueira, uma espécie de protagonista da obra, que, embora assuma a forma narrativa, provavelmente também encena, dramatiza e age diretamente sobre o leitor, inserindo-o em seu universo e imensidão.

2.1 – A CEGUEIRA ENQUANTO PARÁBOLA, MITO E FATALIDADE.

Em uma entrevista dada à revista *Tierra Canária*, Saramago afirma que no romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, tentou “recorrendo à *alegoria*, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos utilizando a razão contra a razão, contra a própria vida. (...) dizer que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai e nem quer sabê-lo. (...) dizer que ainda nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente humanos.” (SARAMAGO, 1999, p. 233 e 234).

Através dessa declaração, Saramago – além de expressar sua intenção em relação ao romance – nos evidencia o seu caráter alegórico, próprio do universo da *Parábola*¹². Segundo Chevalier, “a parábola é um relato que possui sentido próprio, destinado, porém, a sugerir, além desse sentido imediato, uma lição moral.” (CHEVALIER, 1998, p. 16). Apresentando um sentido imediato, mas nos conduzindo também a um sentido superior, mais elevado, podemos citar a parábola bíblica do Semeador, na qual o mesmo tipo de grão cai sobre terrenos diferentes, produzindo mais e melhor de acordo com a qualidade do solo. Cada terreno semeado é cada ser humano existente, e, quanto mais fértil e rico for este terreno, mais abundante será a produção de frutos.

A parábola, portanto, opera como uma narração alegórica, que se desenrola e ganha vida através de uma linguagem simbólica, metafórica. Dentro dessa perspectiva, o termo *alegoria* é definido por Chevalier como “uma figuração que toma com maior frequência a forma humana, mas que por vezes toma a forma de um animal ou de um vegetal ou, ainda, a de um feito heróico, a de uma determinada situação, a de uma virtude ou a de um ser abstrato.” (CHEVALIER, 1998, p. 16). Dentro dessa perspectiva, Eduardo Calbucci nos aponta que a partir do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, percebe-se na obra de Saramago, um despreendimento dos temas inerentes a fatos exclusivos de Portugal, “para substituí-los por *parábolas* não propriamente portuguesas, mas de *caráter generalizador*.”¹³ (CALBUCCI, 1999, p. 119).

Desde o *Ensaio Sobre a Cegueira*, os romances de Saramago tendem a tratar de questões menos histórica, temporal e geograficamente localizáveis, e mais de questões

¹² O termo *parábola* deriva do grego *parabole* (narrativa curta). É uma narração alegórica que se utiliza de situações e pessoas para comparar a ficção com a realidade, e, através dessa comparação, transmitir um ensinamento. A parábola transmite um conhecimento através de uma prosa metafórica, de uma linguagem simbólica.

¹³ Grifos do próprio autor.

metafísicas, transcendentas e relativas à condição humana, à busca ontológica. Em entrevista dada a Calbucci, Saramago declara:

“É certo que os meus romances tendem, nos últimos tempos, a tratar de questões a que, sem pretensão, chamaria *essenciais*.” (SARAMAGO *apud* CALBUCCI, 1999, p. 120).

Convém esclarecer aqui que o caráter *parabólico* conferido à Cegueira de Saramago não assume o significado que o termo ‘parábola’ recebe no Realismo: “Saramago começou com romances históricos e, agora, cria parábolas originais, abstratas e impossíveis de serem lidas de uma única maneira.” (CALBUCCI, 1999, p. 122). A Cegueira de Saramago é parabólica no sentido transcendente do termo *parábola*, o que a remete diretamente para a atmosfera essencial (e universal) do Mito que, por sua vez, dialoga efetivamente com o universo alegórico. Falar através de parábolas, como afirma o *Evangelho de São Mateus*, é instaurar um contexto mítico, é utilizar um código de linguagem que conduz a consciência a uma ordem superior das coisas e de si mesma, é revelar uma significação profunda e oculta que repousa nas coisas e nos seres: “Começarei a falar em parábolas, e anunciarei as coisas ocultas desde a criação do mundo.” (MATEUS 13: 34-36, 1995, p. 958).

No contexto da *Poética* de Aristóteles, o Mito é designado como trama dos fatos; é sinônimo de fábula, intriga ou história, significando um conjunto elaborado de elementos selecionados e agenciados, formando um todo uno. O *Mito*, segundo Aristóteles, “é o princípio e como que a alma da Tragédia (...)”. (ARISTÓTELES, 1993, p. 43). O Mito é o encadeamento da ação e tem como parte constituinte a Peripécia (reviravolta dos fatos, uma mutação dos sucessos ao contrário) e, sobretudo, o Reconhecimento, que de acordo com Aristóteles “é a passagem do ignorar ao conhecer.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 62). E a mais bela e poderosa de todas as formas de Reconhecimento, “é a que se dá justamente com a Peripécia (...). Porque o Reconhecimento com a Peripécia suscitará o terror e a piedade.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 63). O Mito deveria, assim, ser ferramenta poética que promoveria – mais e melhor de acordo com a eficácia do encadeamento de ações, imagens e palavras – um aprendizado por meio de uma cura através dos sentidos e das sensações.

A Cegueira de Saramago assume a forma de uma *parábola* transcendente, de cunho universal (e universalizante), próprio do Mito e do mundo alegórico. Essa parábola se desenrola por meio de pequenas e grandes reviravoltas, catalizadoras de

reconhecimentos em série, através dos agenciamentos que o autor realiza entre as palavras, as imagens e as ações:

“Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência (...).”

“(...) ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abri estava cego, Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás.”

(SARAMAGO, 2001, p. 129).

Esses reconhecimentos em cadeia, por sua vez, conduzem alguns cegos à cura, e outros à morte, como veremos adiante. Além disso, a Cegueira obriga toda população a trilhar uma jornada crua, seca e árdua, onde a verdadeira faceta do humano será revelada: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.” (SARAMAGO, 2001, p. 262). É a partir do reconhecimento dessa faceta essencial que ocorrerá a tão necessária transformação, que se revela por meio da morte (no caso de muitos cegos) ou da cura (sorte de poucos).

No *Ensaio Sobre a Cegueira* tudo começa num cruzamento qualquer – de uma cidade qualquer, parte de um país qualquer – quando um grupo de “automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata” (SARAMAGO, 2001, p. 11), esperava o semáforo sinalizar a cor verde.

O sinal finalmente dá passagem aos veículos, mas um dos carros permanece parado no meio da avenida: não demora muito a se saber que um dos impacientes motoristas ficara subitamente cego. Esse fenômeno repentino promove uma ligeira confusão no trânsito, “Chamem a polícia, gritavam, tirem daí essa lata.” (SARAMAGO, 2001, p. 12), confusão que ganhará proporções enormes e gravíssimas, típicas de uma hecatombe, e que se alastrará por toda a cidade, até dominar todo o território de um país. Em questão de horas, todos os habitantes estarão cegos e imersos num caos profundo e desolador.

Este homem, o Primeiro Cego, como fica conhecido dos leitores, gesticula febrilmente de dentro do automóvel, e vislumbra-se o desenho de seus lábios a sintetizar toda a dimensão do horror que será enunciado pela boca de cada habitante: *estou cego*. Desesperado, com “as pálpebras arregaladas, a pele crispada da cara, as sobrancelhas de repente revoltas (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 12), o Primeiro Cego já indicia, individualmente, o terror que a Cegueira vai desencadear coletivamente. No ápice de

sua angústia, esta personagem, fragilizada pelo acontecido, suplica para que alguém a ajude a chegar em casa. Dentro de um novelo de diversas vozes em resposta, surge para auxiliá-lo alguém identificado pelo narrador como sendo apenas *uma voz*, a terceira a falar:

“O cego implorava, Por favor, alguém me leve a casa. (...) só pedia que o encaminhassem até a porta do prédio onde morava. E o carro, perguntou uma voz. Outra voz respondeu, A chave está no sítio, põe-se em cima do passeio. Não é preciso, interveio uma terceira voz, eu tomo conta do carro e acompanho este senhor a casa.” (SARAMAGO, 2001, p. 12 e 13).

O que é apontada neste trecho como “uma terceira voz”, logo depois, se saberá, pertence à personagem designada como Ladrão do Automóvel. Ele ganha esta alcunha depois de deixar o Primeiro Cego devidamente instalado em casa, e de logo em seguida, contraditoriamente, roubar-lhe o carro. Embora o dono dessa terceira voz já vivesse como um ladrão medíocre de carros antes que o primeiro homem da cidade cegasse, é sugerido que neste caso específico nada foi planejado; este fora um ato desencadeado pela ocasião: a força do hábito se fez imperiosa. Assim, se o Primeiro Cego tivesse aceitado a companhia oferecida pelo seu ajudante até que a sua esposa chegasse em casa, neste caso, desta vez, no “derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido” (SARAMAGO, 2001, p. 25 e 26), muito provavelmente, essa terceira voz não seria a de um ladrão e o automóvel ainda estaria no lugar devido.

O leitor fica ciente do roubo depois da chegada da Mulher do Primeiro Cego em casa, quando então ela se depara com o marido sentado no sofá, com o dedo enrolado numa toalha, devido a um corte provocado por um acidente com um jarro de vidro. Tendo diante dos olhos a imagem híbrida de cacos, micro-poças d’água e flores partidas pelo chão da casa, a Mulher do Primeiro Cego toma conhecimento da má fortuna que o atingira.

Visivelmente emocionada e nervosa – “Ele ouvia a mulher passar rapidamente as folhas da lista telefónica, fungando para segurar as lágrimas, suspirando, dizendo enfim, Este deve servir, oxalá nos possa atender” (SARAMAGO, 2001, p. 18) – ela liga para o consultório de um Médico Oftalmologista (escolhido aleatoriamente), que mediante a exposição da estranheza do caso, se dispõe a atendê-los imediatamente:

“(...) sim, senhor doutor, sim, de repente, diz que vê tudo branco, não sei como foi, nem tive tempo de perguntar, acabo de chegar a casa e encontrei-o neste estado, quer que lhe pergunte, ah, quanto lhe agradeço, senhor

doutor, vamos imediatamente, imediatamente.” (SARAMAGO, 2001, p. 19).

Depois de esterilizar e cobrir o corte no dedo do marido, e de encorajá-lo – “O médico vai pôr-te bom, verás, Verei” (SARAMAGO, 2001, p. 19) – a Mulher do Primeiro Cego o pega pelo braço e o conduz para a rua, onde espera descobrir o lugar onde o carro foi estacionado. É neste momento que ela constata que o carro fora levado:

“A mulher vinha a entrar, nervosa, transtornada, O santinho do teu protetor, a boa alma, levou-nos o carro, Não pode ser, não deves ter visto bem, Claro que vi bem, eu vejo bem, as últimas palavras saíram-lhe sem ela querer, Tinhas-me dito que o carro estava na rua ao lado, emendou, e não está, ou então deixaram-no noutra rua, Não, não, foi nessa, tenho a certeza, Pois então levou sumiço, Nesse caso, as chaves, Aproveitou-se da tua desorientação, da aflição em que estavas, e roubou-nos, E eu que nem o quis deixar entrar em casa, por medo, se tivesse ficado a fazer-me companhia até tu chegares, não poderia ter roubado o carro, Vamos, temos o táxi à espera, juro-te que era capaz de dar um ano de vida para que esse malandro cegasse também, Não fales tão alto, E lhe roubassem tudo quanto tenha (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 20).

Um táxi, então, deixa a Mulher do Primeiro Cego e seu marido no consultório do Médico, onde se apresentam à recepcionista. Na sala de espera do consultório estão alguns doentes: um velho com uma venda preta num dos olhos (já amortecido há tempos), um rapazinho que parecia estrábico em companhia de sua mãe e uma atraente jovem de óculos escuros. Note-se que todos eles são identificados por alguma referência aos olhos, mesmo que em breve a Cegueira os tome por inteiro.

Este encontro, como se verá, não ocorre por acaso, e se frutificará em diversas direções. A partir daí, a Cegueira desencadeará acontecimentos e encontros (que parecem ser pré-destinados), e assumirá as dimensões de um espetáculo grandioso e hediondo, típico de uma explosão epidêmica.

Neste romance que é ensaio, percebemos alguns elementos constituintes da Cegueira encenada poeticamente por Saramago que dialogam efetivamente com o universo da Parábola, da Alegoria e do Mito, e que merecem ser analisados um pouco mais detalhadamente.

O primeiro elemento é o caráter de *fatalidade* com que a Cegueira se instaura. O Primeiro cego fica cego sem razão, sem aviso, sem nenhum sinal prévio. Saramago constrói uma Cegueira que é desconhecida dos anais da Medicina, e que surge misteriosa, fatal e inesperadamente. É um tipo de Cegueira que não afeta a aparência e o brilho dos olhos, nem tampouco sua anatomia:

“Ninguém o diria. Apreciados como neste momento é possível, apenas de relance, os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana.” (SARAMAGO, 2001, p. 12).

Os exames são feitos e refeitos, ainda assim, nada é detectado; os olhos do homem estão em estado de perfeição. Não há qualquer sinal de lesão, não há antecedentes de cegueira na família do paciente, enfim, não há um motivo palpável para o que se sucede:

“O médico (...), fez girar parafusos de passo finíssimo, e principiou o exame. Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma. Afastou-se do aparelho, esfregou os olhos, depois recomeçou o exame desde o princípio, sem falar, e quando outra vez terminou tinha na cara uma expressão perplexa, Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos. Se os meus olhos estão perfeitos, como diz, então por que eu estou cego, Por enquanto não lhe sei dizer, vamos ter de fazer exames mais minuciosos, análises, ecografia, encefalograma, Acha que tem alguma coisa a ver com o cérebro, É uma possibilidade, mas não creio, No entanto o senhor doutor diz que não encontra nada de mau nos meus olhos, Assim é, Não percebo, O que quero dizer é que se o senhor está de facto cego, a sua cegueira, neste momento é inexplicável. Duvida que eu esteja cego, Que ideia, o problema está na raridade do caso, pessoalmente, em toda a minha vida de médico, nunca me apareceu nada assim, e atrevo-me mesmo a dizer que em toda a história da oftalmologia.” (SARAMAGO, 2001, p. 23).

Sem sintomas, sem indiciar fisicamente a sua presença, sem diagnóstico e sem explicações, a Cegueira é uma força que nasce como uma fatalidade e que se espalha como fatalidade: “(...) se se trata realmente de uma epidemia é preciso tomar providências, Mas uma epidemia de cegueira foi coisa que nunca se viu, (...), Também nunca se viu um cego sem motivos aparentes para o ser (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 38). Nada, a priori, foi feito para desencadeá-la: é uma Cegueira que não escolhe raça, cor, credo, sexo, idade, ou classe. Carreira declara, no artigo *O Não-Lugar da Escritura: Uma Leitura de Ensaio Sobre a Cegueira de José Saramago*, que “a cegueira branca é descentralizadora.” (CARREIRA, 2008). Só se sabe que é extremamente contagiosa, visto a rapidez com que vai se alastrando pela cidade e possuindo as vistas, embora não se saiba de que modo este contágio se dá.

Dessa forma, o dono da *terceira voz*, o Ladrão do Automóvel, acaba cegando também, em plena rua, quando conduzia o carro roubado do Primeiro Cego. Ele cega num momento onde, segundo o narrador, sua consciência moral encontra-se num embate pavoroso e os seus pensamentos acabam por acordar a “imunda e rastejante besta do pavor” e do remorso (SARAMAGO, 2001, p. 26):

“Pensou então que o melhor seria sair do automóvel por um bocado, arejar as idéias, (...), lá porque o tipo ficou cego não quer dizer que a mim me suceda o mesmo, isto não é uma gripe que se pega, (...). Saiu, nem valia a pena fechar o carro, daí a nada estaria de volta, e afastou-se. Ainda não tinha andado trinta passos quando cegou.” (SARAMAGO, 2001, p. 27).

A idéia de que a *fatalidade* é a mãe da Cegueira no ensaio-romance-dramático de Saramago, encontra eco na reação da esposa desse ladrão. Depois do episódio acima, quando ele chega cego na porta de casa acompanhado por um Policial (que logo após acaba cegando também), o narrador participa ao leitor que ela percebe “a dimensão da fatalidade que lhe entrava em casa quando um marido desfeito em lágrimas lhe caiu nos braços dizendo o que já sabemos.” (SARAMAGO, 1995, p.35).

Além do elemento da *fatalidade*, há um segundo elemento importante da Cegueira encenada por Saramago que dialoga efetivamente com o universo alegórico: é o fator surpreendente de que ela não é treva; trata-se de uma Cegueira branca, de uma Cegueira que é luz. A Cegueira de Saramago não faz a escuridão dos olhos; ela os submerge em uma luminosidade branca, uniforme. É numa espécie de bruma, é numa espécie de névoa (segundo o narrador, um “mar-de-leite”) que mergulham os olhos:

“O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse 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, 2001, p. 13).

“A vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar a 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 de uma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa.” (SARAMAGO, 2001, p. 94).

Ao consultar-se com o Médico Oftalmologista, o Primeiro Cego afirma que a cegueira repentina é muito menos uma luz que se apaga; é “mais como uma luz que se acende.” (SARAMAGO, 1995, p. 22). Entretanto, toda essa envolvente *glória luminosa* fede, inundando o espaço com o cheiro da putrefação: “(...) era tudo branco, luminoso, resplandecente, (...) a luz e a brancura, ali, cheiravam mal” (SARAMAGO, 2001, p. 96):

“A atmosfera estava carregada de maus cheiros, tornando absurda a brancura invariável dos objetos.” (SARAMAGO, 2001, p. 217).

Portanto, mesmo que Saramago não a tenha pintado de negro, sua Cegueira comporta uma grande dose de escuridão e de imundície. No *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, encontramos a afirmação de que “assim como o negro, sua contracor, o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 141). Desse modo, enquanto cor absoluta – que só conhece as variações que vão do fosco ao brilhante – o branco significa ora a ausência, ora a soma (a presença) de todas as cores. Para eles o branco é um *valor-limite*, por ter esse caráter extremo, “é uma cor de passagem, no sentido que nos referimos ao falar dos ritos de passagem, (...) através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 141).

Saramago, no primeiro volume da obra *Cadernos de Lanzarote*, escreve sobre a realidade aterradora de um fuzilamento de três rapazes chineses, e sobre como a saturação de imagens dessa natureza nos noticiários e periódicos contribui para banalizar tais horrores. Neste trecho, percebe-se que significado a cor branca presentifica para o autor:

“(...) todos esses horrores, repetidos, cansativamente vistos e revistos em variações máximas e mínimas, se anulam uns aos outros, como um disco de cores, rodopiando, se vai aproximando, pouco a pouco, do branco. Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento?” (SARAMAGO, 1998a, p. 69 e 70).

Por outro lado, o pintor Kandinsky – em seus poemas, em suas composições cênicas, em suas memórias ou em suas obras teóricas – sempre atribuiu ao preto uma ressonância trágica, quase maléfica. Para ele o preto é o silêncio sem esperança. O branco¹⁴, em contrapartida, é o silêncio que se situa antes de qualquer nascimento; é prenhe de promessas e expectativas:

“Eis o elemento positivo, criador. Eis o bem. *O raio branco que fecunda*. Esse raio branco conduz à evolução, à elevação; por trás da matéria, no seio da matéria que oculta o espírito criador. (...) Épocas há que negam o espírito porque, então, os olhos dos homens são geralmente incapazes de ver o espírito. (...) Os homens estão obcecados. Uma mão negra veda-lhe os olhos. (...) Eis o elemento negativo, destruidor. *A mão negra que semeia a morte*.” (KANDINSKY, 2000, p.141).

¹⁴ O branco, para Kandinsky, é ao mesmo tempo cor e não-cor, assim como para Chevalier e Gheerbrant o branco é ora a ausência, ora a soma de todas as cores.

Se o branco, por seu caráter absoluto, pode vir a ser a ausência ou a somatória de todas as cores, a Cegueira Branca encenada no *Ensaio* de Saramago tem um caráter duplo, polivalente: ela é cor e não-cor, ela é morte e vida; ao mesmo tempo que ela é luz, é também escuridão.

Assim, em sua brancura, a Cegueira opera – parafraseando Saramago – como a ausência da sensibilidade, da coragem, da reação diante do absurdo da existência; ela age como uma ausência de cor. Isto tudo confere à Cegueira uma quota de escuridão (ela seria, portanto, uma *ilusão da luz*), fator que a aproxima do significado do negro para Kandinsky, uma vez que ela é *a mão negra que semeia a morte* e que impede a visão: “(...) estamos cegos porque estamos mortos (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 241).

Por outro lado, e ao mesmo tempo, a Cegueira Branca de Saramago também é presença fértil e vital. Ela faz brotar um horizonte de expectativas. A brancura da Cegueira, ao mesmo tempo que redundando em ausência de cor, também reúne e reflete todas as cores. Sendo a somatória de todas as cores, a Cegueira Branca carrega também consigo todas as possibilidades. Afinal, como defendeu Kandinsky, o branco é o *raio que fecunda*, que é *prende de promessas* e que antecipa o nascimento das coisas, conduzindo-nos à elevação por trás da matéria, descortinando a sua verdadeira essência, “(...) Por enquanto ainda vivemos.” (SARAMAGO, 2001, p. 241):

“(...) Graças aos teus olhos é que estamos vivos, disse a rapariga dos óculos escuros, Também o estaríamos se eu fosse cega, o mundo está cheio de cegos vivos (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 282).

“(...) O único milagre que podemos fazer será o de continuar a viver, disse a mulher, amparar a fragilidade da vida um dia após outro dia, como se fosse ela a cega, a que não sabe para onde ir, e talvez assim seja, talvez ela realmente não o saiba, entregou-se às nossas mãos depois de nos ter tornado inteligentes, e a isto a trouxemos (...), O tempo está a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno (...), Abramos os olhos, Não podemos, estamos cegos, disse o médico, é uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver, Mas eu quero ver, disse a rapariga dos óculos escuros, Não será por isso que verás, a única diferença era que deixarias de ser a pior cega (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 283).

A Cegueira branca de Saramago, além de presentificar a morte, também é pulsão de vida, porque é a possibilidade de transformação e de metamorfose da consciência, da visão: sua brancura instaura um rito de passagem, é a afirmação de um processo de busca ontológica, onde oscilam morte e renascimento. Em todo sistema simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso o branco é, primitivamente, a cor da morte e do luto. O branco produz sobre a nossa alma o mesmo

efeito do silêncio absoluto; o branco representa “a entrada no invisível.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 142).

A Cegueira branca é, portanto, uma abertura para o mundo invisível, pois comporta um turbilhão de possibilidades vivas. Ela instala o nada do impossível, que é rico em plenitude: a cor da Cegueira de Saramago é a cor branca da Revelação e da Transfiguração, que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa.

Um terceiro elemento que compõe a Cegueira encenada por Saramago, e que se relaciona com o seu caráter parabólico, é a *Anonímia*. Essa questão sobre a presença ou a ausência do nome é discutida por Saramago já há algum tempo, em alguns de seus romances¹⁵. Em *Memorial do Convento*, por exemplo, o nome está associado à idéia de perpetuação da vida, uma vez que pronunciar o nome de alguém é uma maneira de mantê-lo vivo. Em contrapartida, concomitantemente, o nome em *Memorial do Convento* também se associa a um ideário que o aproxima efetivamente da abordagem que Saramago faz da mesma questão no romance *Ensaio Sobre a Cegueira*: “(...) quem sabe que outros nomes teria e todos verdadeiros, porque deveria ser um direito do homem escolher o seu próprio nome e mudá-lo cem vezes ao dia, um nome não é nada (...)” (SARAMAGO, 1995, p. 52).

Já nas primeiras palavras do *Ensaio Sobre a Cegueira* é sugerido que tudo tem início numa cidade qualquer, de grande porte¹⁶, onde nos deparamos com uma fileira de carros parados diante de um semáforo.

O primeiro a cegar é um homem possivelmente de meia-idade, casado. Não sabemos a sua idade exata, nem o seu nome, nem a sua aparência; basta ao narrador que ele seja reconhecido apenas como aquele que foi o alvo inicial da Cegueira, nada mais. Sua profissão também não importa, nem tampouco o nome e a idade de sua esposa. Dela ficamos sabendo apenas que trabalha fora de casa (é empregada de um escritório) e que ama imensamente seu marido, pela comoção que demonstra quando toma conhecimento do que lhe sucedera.

¹⁵ Numa das suas mais recentes obras, *As Intermittências da Morte*, escrita em 2005, portanto dez anos depois do *Ensaio Sobre a Cegueira*, Saramago também lança mão da *anonímia*, que abrange tanto os seus personagens, como o lugar e o tempo onde se passa a história, que é impossível de ser situada cronológica e geograficamente.

¹⁶ O fato de tudo se passar numa cidade de grande porte pode ser cogitado pelo ambiente agitado, tenso e conturbado, típico do cotidiano de uma metrópole, composto por Saramago já na primeira página do romance.

A respeito da *anonímia* que incide sobre seus personagens no romance, Saramago declara:

“Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, (...). Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de *quem* se trata, que quando *alguém* lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, *de facto*, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos.” (SARAMAGO, 1998a, p. 101 e 102).¹⁷

O cego é o ser, o homem, não uma pessoa específica, mas todo o gênero humano, isto é, “nós todos”. Por isso, similarmente ao caso do Primeiro Cego e de sua esposa, nenhuma das personagens que estão nesta metrópole (também sem nome) é identificada nominalmente. A exemplo do que ocorre com as personagens do *Ensaio Sobre a Lucidez*, escrito em 2004, bem como com aquelas criadas em *As Intermitências da Morte*, escrito em 2005, as personagens do *Ensaio Sobre a Cegueira* são sempre designadas por suas funções, ocupação, características físicas ou existenciais, ou ainda, por seu grau de parentesco com alguém. Sobre a *anonímia* dos cegos de Saramago, Calbucci afirma que:

“É importante notar que Saramago não nomeia as personagens do seu romance, deixando-as num suposto anonimato (...). Essa ausência de nomes cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. Também não há, em *Ensaio Sobre a Cegueira*, referência precisa ao espaço dos acontecimentos, tudo se dá numa cidade em que nem as ruas são nomeadas. Isso reforça a idéia de universalização do texto, que cria uma fantástica alegoria em cima do destino possível da humanidade.” (CALBUCCI, 1999, p. 88).

Além da *anonímia* dos personagens, vislumbra-se também a *anonímia* do espaço onde se desenrola a epidemia. Além disso, a própria Cegueira não tem um nome que a identifique (amaurose, ou agnosia, por exemplo), a não ser este, tão direto e cru: ‘*Cegueira*’. Ou ainda outro, tão ou mais terrível: “mal-branco” (SARAMAGO, 2001, p. 50). É como se ela fosse, sobretudo, uma entidade, uma força, e não uma mera patologia, passível de ser rastreada na literatura especializada.

Vê-se, então, que no *Ensaio Sobre a Cegueira*, o elemento da ausência do nome, desempenha uma importante função junto ao leitor: como é apontado acima por

¹⁷ Os grifos da citação foram feitos pelo próprio autor.

Calbucci, a *anonímia* engendra um efeito fantástico e universalizante, ou seja, expande os limites da experiência dramatizada-narrada no romance, tornando-a de todos. Saramago por sua vez endossa este ponto de vista quando afirma que a *anonímia* no *Ensaio* é empregada para confundir o leitor; ela faz com que “o leitor não saiba de quem se trata ao certo”, que ele “entre, *de facto*, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos.” (SARAMAGO, 1998a, p. 101 e 102).

A *anonímia* faz com que o leitor do romance seja arrebatado pelo universo ficcional da Cegueira, uma vez que ela abrange todas as pessoas, todos os nomes, possibilitando-lhes a experiência visceral da dolorosa jornada dos cegos. Carreira, num dos seus artigos sobre Saramago, já citado anteriormente¹⁸, afirma que “a supressão da identidade a partir do nome está associada à cegueira que se espalha. As personagens são identificadas por outros meios (...). Ao assumirem que os nomes são desnecessários ao seu relacionamento no manicômio, as personagens deixam implícita a trajetória que terão de seguir, na descoberta dolorosa do eu e do outro.” (CARREIRA, 2008).

Afirmando a necessidade inexorável da busca da essência de si mesmo e do outro, a *anonímia* no romance denuncia, concomitantemente, a desvalorização e a perda da identidade diante de todo o horror que a realidade da Cegueira promove; mediante o massacre hediondo engendrado pela Cegueira, os nomes não têm mais nenhuma serventia:

“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 (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 64).

“(...) os nomes, que importam os nomes, um acho, que roubou, outro, que foi roubado, há uma rapariga misteriosa de óculos escuros que põe colírio nos olhos para se tratar de uma conjuntivite, (...) o meu marido é oftalmologista e ela foi ao consultório, sim, ele também cá está, tocou a todos, ah é verdade, há o rapazito que é estrábico.” (SARAMAGO, 2001, p. 65).

Assim, em tempos de Cegueira o que importa são os atos, os gestos, os eventos em sua essência, em sua nudez atroz. Não importa mais quem são as personagens em sua subjetividade, nem tampouco a identidade psicológica de cada uma delas. Nesta situação limítrofe e crítica torna-se crucial tudo aquilo que é feito: importam agora as

¹⁸ Trata-se do artigo *O Não-Lugar da Escritura: uma Leitura de Ensaio Sobre a Cegueira, de José Saramago*.

ações das personagens, as suas atitudes, as forças que presentificam e as funções que assumem (em relação a si mesmos e aos demais).

Se para as civilizações antigas pronunciar o nome das coisas era poder exercer um domínio sobre elas, se para elas o fato de nomear algo conferia um poder sobre a sua essência e a sua forma, em Saramago os nomes costumam não revelar a essência das coisas. Na epígrafe do romance *Todos os Nomes* lê-se: “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens” (SARAMAGO, 2000, p. 10).

No *Ensaio Sobre a Cegueira*, a essência das coisas não repousa no nome. A essência delas encontra-se no território do inclassificável, “(...) o inominável existe, e é esse o seu nome, nada mais.” (SARAMAGO, 2001, p. 179). É para reafirmar essa tese, enunciada pela Mulher do Médico Oftalmologista, que a personagem designada como Rapariga dos óculos Escuros filosofa: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 2001, p. 262).

Tais idéias dialogam com o pensamento de Deleuze e Guattari, presente na obra em cinco volumes *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)*, onde defendem o fato de que “o nome próprio não é indicador de um sujeito.” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 51). Segundo os dois filósofos, um nome – para ser realmente um nome próprio, para ser um nome propriamente dito, para revelar uma essência – deve designar algo que é da ordem do acontecimento, da multiplicidade, do devir. Um nome não classifica e isola uma identidade, mas a dissolve num quadro polifônico: “o nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 51). Para eles, o verdadeiro nome próprio revela os devires, os infinitivos e as intensidades de um indivíduo que é, por sua vez, despersonalizado e multifacetado.

Em Saramago, a *anonímia* da Cegueira também oculta uma natureza essencial. Esta *anonímia* conduz e mantém os seres e as coisas num processo de devir intenso, operando da mesma maneira que a brancura da Cegueira: ela comporta um caráter de duplicidade, ela traz à tona a condição híbrida, múltipla e repleta de devires, que é inerente à toda personagem do romance: a Mulher do Médico, por exemplo, ao mesmo tempo em que é mãe protetora e provedora, é também uma assassina cruel.

Ao mesmo tempo em que esta *anonímia* afirma a perda da identidade, ela também é a manifestação de um contexto que possibilita o descortinar da verdadeira identidade, aquela que não se nomeia porque a sua essência não está no nome.¹⁹ Por se constituir

¹⁹ Este pensamento sobre o fato de um nome não revelar a essência identitária do objeto (ou do ser) que o carrega, presente no romance de Saramago, dialoga efetivamente com a idéia de nome discutida por

enquanto um processo de devir, a epidemia da Cegueira não permite a fixação de um nome, não possibilita a rotulação das coisas: a Cegueira é nome nenhum, mas ao mesmo tempo é a possibilidade de todos os nomes. Carreira, no artigo citado anteriormente, afirma que devido à *anonímia* presente no *Ensaio Sobre a Cegueira* “(...) a história do romance é impossível de se situar” e que “é exatamente essa impossibilidade que faz do romance um retrato tão contundente da condição humana.” (CARREIRA, 2008).

Essa Cegueira sem nome engendra filhos cegos também anônimos, numa terra desconhecida. Nem terra, nem mãe, nem filhos, têm nome próprio. Portadora de nome nenhum, mas plena de múltiplos sentidos, a Cegueira de Saramago, como uma parábola, começa timidamente, até ganhar formas espetaculares, e é assim mesmo que ela se instala e opera, como um grandioso espetáculo: apocalíptico, cruel e, ao mesmo tempo, redentor.

2.2 – A CEGUEIRA ENQUANTO ENGRENAGEM ESCATOLÓGICA

A Escatologia é uma idéia associada ao jogo da existência que oscila entre vida e morte. Mircea Eliade, no seu pensamento sobre os mitos cosmogônicos, encontrado na obra *Mito e Realidade*, aponta que “os mesopotâmicos sentiam que o começo estava organicamente ligado ao fim que o precedera, que esse ‘fim’ era da mesma natureza do ‘Caos’ anterior à Criação, e que o Fim, por esse motivo, era indispensável a todos os começos.” (ELIADE, 2000, p. 49).

Eliade ainda discute este tema na obra *Mito do Eterno Retorno*, na qual declara que o tempo escatológico, embora esteja conectado à idéia de fim, significa também um tempo primordial, isto é, “um tempo mítico, *in Illo Tempore*.” (ELIADE, 2004, p. 71). Para Eliade, *in illo tempore* “encontra-se situado não apenas no princípio do tempo, mas também no seu final.” (ELIADE, 2004, p. 97).

Saramago, através do caminhar da Cegueira, instaura um tempo do Caos, um *Illo Tempore* escatológico, no qual as coisas e os seres sofrerão um processo de degenerescência para, posteriormente, se regenerarem. A Cegueira é o Caos, mas também o ressurgimento da vida, em sua mais intensa e verdadeira pulsação. A sua

Shakespeare na peça *Romeu e Julieta*, na clássica cena do balcão, quando Julieta diz a Romeu: “Somente teu nome é meu inimigo. Tu és tu mesmo, sejas ou não um Montecchio. (...). Oh! Sê outro nome! Que há em um nome? O que chamamos de rosa, com outro nome, exalaria o mesmo perfume tão agradável. (...). Romeu, despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz parte de ti, toma-me toda inteira!” (SHAKESPEARE, 1995b, p. 307).

chegada é o começo de um fim, e, ao mesmo tempo, um fim para o recomeço de toda uma humanidade de cegos.

Assumindo, em questão de pouco tempo, as feições de uma poderosa epidemia, a Cegueira de Saramago se encena – como já foi dito – num espaço e num tempo impossíveis de serem concretamente determinados: não há um onde específico, nem tampouco um quando mensurável. Não se sabe nem em que época a epidemia ocorre, nem qual é o tempo exato da sua duração. Neste lugar sem nome, de dias e meses sem nome, de ruas, de lojas, de esquinas, de cruzamentos, de praças, de becos e de seres sem nome, a Cegueira branca se aloja e expande seu contágio.

Feito o exame no Primeiro Cego, a Cegueira se transforma em uma espécie de polvo gigantesco, cujos tentáculos atingem cada vez mais indivíduos, até se estender por todo um território. O que se verá, a partir daí, será um processo medonho de recrudescimento da espécie humana, e a sua conseqüente animalização: a Cegueira promove uma espécie de suspensão da consciência, para o seu posterior ressurgimento.

A Cegueira – já tendo contaminado o Primeiro Cego e o Ladrão do Automóvel – move-se agora, de forma simultânea, em direção aos personagens que se encontravam na recepção do consultório do Médico Oftalmologista. Este, por exemplo, depois do expediente, intrigado com o caso tão estranho que lhe surgira, vai para casa e tenta descobrir nos seus livros de medicina alguma explicação científica para o ocorrido, quando acaba cegando também:

“Com a consciência claríssima de se encontrar metido num beco onde aparentemente não havia saída, o médico abanou a cabeça com desalento e olhou em redor. A mulher já se tinha retirado, lembrava-se vagamente de que ela se aproximara um momento e lhe dera um beijo no cabelo, Vou-me deitar, devia ter dito, a casa estava agora silenciosa, em cima da mesa os livros espalhados, Que será isto, pensou, e súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse. Susteve a respiração e esperou. Nada sucedeu. Sucedeu um minuto depois, quando juntava os livros para os arrumar na estante. Primeiro percebeu que tinha deixado de ver as mãos, depois soube que estava cego.” (SARAMAGO, 2001, p. 30).

Enquanto a Cegueira arrebata a visão do Médico, a Rapariga dos Óculos Escuros, devido ao diagnóstico de conjuntivite, vai comprar o medicamento receitado para seus olhos inflamados. O narrador faz o leitor tomar ciência de que, no fim deste mesmo dia, ela tinha “(...) alguém à sua espera, um encontro de que tinha razões para esperar boas coisas, tanto no que se referia à satisfação material como às outras satisfações.”

(SARAMAGO, 2001, p. 32). É neste encontro, durante um orgasmo, que os seus olhos são tomados pela Cegueira branca:

“(...) trezentos e doze era o número que a esperava, é aqui, bateu discretamente à porta, dez minutos depois estava nua, aos quinze gemia, aos dezoito sussurrava palavras de amor que já não tinha necessidade de fingir, aos vinte começava a perder a cabeça, ao vinte e um sentiu que o corpo se lhe despedaçava de prazer, aos vinte e dois gritou, Agora, agora, e quando recuperou a consciência disse, exausta e feliz, Ainda vejo tudo branco.” (SARAMAGO, 2001, p. 33).

Depois de perceber que o embranquecer de sua vista não era fruto do prazer, mas da cegueira repentina, a Rapariga, desesperada, gritando nua pelo corredor do hotel – a exemplo do que aconteceu com o Ladrão –, é abordada por um policial que a conduz até um táxi. É interessante destacar que toda essa passagem (como outras mais no romance) dá-se como se fosse uma cena teatral, devido à intensa carga dramática que presentifica; o próprio narrador nos aponta o “dramatismo óbvio da situação” (SARAMAGO, 2001, p. 36): “(...) após os gritos lancinantes que começou a soltar depois de compreender que a perda da visão não era uma nova e imprevista consequência do prazer, mal ousava chorar e lamentar-se quando, com maus modos, vestida a trouxe-mouxe, quase aos empurrões, a levaram para fora do hotel.” (SARAMAGO, 2001, p. 36).

Enquanto todo este drama se passa com a Rapariga dos Óculos Escuros, o Médico Oftalmologista, tendo já declarado à sua Mulher que também ficara cego, se apressa em alertar o Ministério da Saúde sobre a iminente epidemia de Cegueira. Logo depois de fazê-lo, Saramago já esboça a postura negligente e desumana que o governo irá adotar mediante o surto epidêmico. Imediatamente, o Médico é instruído a não sair de casa em hipótese alguma, até segunda medida: “(...) faça-nos o favor de permanecer em casa. As palavras finais foram pronunciadas com expressão formalmente cortês, porém não deixavam qualquer dúvida sobre o facto de serem uma ordem.” (SARAMAGO, 2001, p. 42).

Os casos de cegueira súbita, então, se multiplicam: além dos demais, também cegara o Rapazito Estrábico, que tinha estado no consultório do Médico acompanhado pela mãe, assim como mais tarde cegará o Velho da Venda Preta. Portanto, diante de tais prerrogativas, o governo decide isolar tanto os contaminados como os suspeitos de contágio em quarentena, alojando-os em um manicômio desativado e em péssimas condições de infra-estrutura:

“(...) do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver”. (SARAMAGO, 2001, p. 45).

“Por toda parte se via lixo. A mulher do médico voltou para dentro. Num armário que estava meio aberto encontrou camisas-de-forças. Quando voltou a juntar-se ao marido, perguntou-lhe, És capaz de imaginar onde nos trouxeram, Não, ela ia a acrescentar A um manicômio, mas ele antecipou-se-lhe, Tu não estás cega, não posso consentir que fiques aqui, Sim, tens razão, não estou cega. Vou pedir-lhe que te levem para casa, dizer-lhes que os enganaste para ficar comigo, Não vale a pena, de lá não te ouvem, e ainda que te ouvissem não fariam caso, Mas tu vês, Por enquanto, o mais certo é cegar também um dia destes, ou daqui a um minuto, Vai-te embora, por favor, Não insistas, (...), Não te posso obrigar, Pois não, meu amor, não podes, fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos, Isto é uma loucura, Deve ser, estamos num manicômio”. (SARAMAGO, 2001, p. 47 e 48).

A temporada no manicômio é inaugurada com a chegada do Médico Oftalmologista e da sua Mulher, que se declarara cega para dele não se separar. Errando na primeira conclusão, de que logo também cegaria, e, acertando na segunda, de que ela e o marido não seriam os únicos isolados em quarentena, a Mulher do Médico vê entrar na sua ala, aos tropeços e esbarrões, o Primeiro Cego, o Ladrão que o roubou, a Rapariga dos Óculos Escuros e o Rapazito Estrábico (já sem a companhia da mãe, personagem da qual não se terá mais notícia até o desfecho do romance).

Logo depois, deflagrando a expansão dessa rede de contágio da Cegueira, entram o policial que levava o Ladrão em casa, o motorista que levava o Primeiro Cego em seu táxi até o consultório do Médico Oftalmologista, o balconista da farmácia que vendera o colírio à Rapariga, a criada do hotel que foi a primeira a acudi-la, e a Mulher do Primeiro Cego.

E como se as suas palavras fossem autênticas profecias, a Mulher do Médico logo verá crescer monstruosamente o número de habitantes dessa quarentena, tendo sido aquela destinada a presenciar todos os horrores e atrocidades desencadeados pela disseminação da Cegueira. Os mais de duzentos e quarenta cegos darão seguimento a uma verdadeira descida aos infernos – “Se tivéssemos vista, Se tivéssemos vista não nos teriam metido neste inferno.” (SARAMAGO, 2001, p. 190) – jornada que lhes imporá a descoberta de novas regras para a sobrevivência e de novos paradigmas existenciais.

Utilizando o pensamento²⁰ do Dr. René Allendy, Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos*, designam a *quarentena* como um número que “marca a realização de um ciclo, de um ciclo, entretanto, que deve chegar, não a uma simples repetição, mas a uma mudança radical, uma passagem a outra espécie de ação e de vida.” (ALLENDY *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 757). O ciclo da Cegueira, que transforma a cidade numa grande quarentena e cuja duração é indeterminada, impõe mudanças no *modus vivendi* de toda a população atingida, fomentando uma série de rupturas, denunciando os paradigmas que mantêm o ser humano num estado de letargia, e inaugurando um horizonte onde novos paradigmas poderão ser efetivamente criados e ativados:

“Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico, E as pessoas, perguntou a rapariga dos óculos escuros, As pessoas também, ninguém estará lá para vê-las (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 128).

No romance *As Intermittências da Morte* Saramago também nos revela um caos semelhante, despertado pela ausência da Morte num país qualquer. Similarmente ao que ocorre com a epidemia da Cegueira, não se sabe com precisão em que tempo e em que lugar se desenrola o estranho incidente, nem o período de sua duração. Saramago, assim, situa novamente mais uma de suas histórias num tempo-espaço indeterminado, abstrato, universal e transcendente, que poderia ser qualquer lugar, inclusive aquele em que a Cegueira se instala.

Só se sabe que, a partir de certa noite de Réveillon, ninguém mais morre neste país, fato que inicialmente será festejado, mas que gerará posteriormente uma terrível crise. A ausência da morte – ao contrário do que normalmente se pensava – aumenta ainda mais o sofrimento de existir da população. A ausência da morte é a presentificação do Mal; o sumiço da Morte nada mais gera do que a própria Morte: “Queremo-lo vivo, e não morto, Mas não no estado em que me vês aqui, um vivo que está morto, um morto que parece vivo (...).” (SARAMAGO, 2005, p. 39 e 40). A Vida, então, torna-se frágil (estar vivo torna-se o mesmo que estar morto) e, junto com ela, sucumbirá toda a humanidade deste país: num lugar abarrotado de doentes terminais, de idosos em estado vegetativo, de feridos que deveriam estar mortos, mas que não estão, a falta de comida e de espaço físico para se viver, indiciam também a falta de compaixão e de lucidez que corrompe a

²⁰ Pensamento desenvolvido pelo autor na obra *Le Symbolisme des Nombres*, Paris – 1948.

humanidade. As pessoas vão ficando cada vez mais desumanas, bestiais (e, por que não, cegas).

Este tempo e este espaço, indefiníveis nominalmente, mas, concomitantemente, plenos de significados, confirmam o caráter ontológico (já referido anteriormente) característico da segunda fase da literatura de Saramago, onde o tempo, o espaço e a essência humana são abordados de uma forma menos centralizadora e mais múltipla, menos histórica e mais universal, menos hermética e mais abrangente, mais metafísica.

Tal como a Morte que se retira, a Cegueira que se instala traz à tona o lado mais instintivo, abissal, animalesco e bárbaro da espécie humana. Este embrutecimento da sensibilidade e da consciência, adquirido e propagado por meio de uma epidemia, faz com que os dias nas alas do manicômio apresentem nuances de um purgatório, onde se testemunha a falência do humano. O governo – presente apenas como uma voz num alto-falante – friamente lava as mãos, eximindo-se de qualquer responsabilidade pela manutenção da ordem e da civilidade dentro da quarentena:

“(...) em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, (...), igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões, (...), em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 51).

Além disso, o governo se recusa a mandar os medicamentos necessários para o tratamento de eventuais infecções, inflamações ou casos de viroses diversas que possam surgir na quarentena. Por conta disso, o Ladrão do Automóvel acaba morrendo covardemente fuzilado por um dos soldados que guardava o portão do manicômio, no momento em que tenta solicitar remédios para um ferimento infeccionado na perna.

A Cegueira de Saramago instaura a ditadura de tempos sombrios, onde a sobrevivência dá-se sob a égide do medo, do perigo, da desconfiança e do mal absoluto: “Pois eu estou desconfiado de que não há limites para o mau, para o mal (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 144). É justamente toda essa atmosfera pesada, todo este estado calamitoso das coisas, que serve de moldura para a atitude negligente dos governantes, levada às últimas conseqüências pelos soldados do exército que montam guarda no portão do manicômio. Cumprindo pontualmente as ordens dadas e sem qualquer hesitação, atiram contra o Ladrão, matando-o, bem como atirarão contra quem quer que venha a desobedecer a regra de jamais se aproximar do portão. O uso indiscriminado e abusivo da

autoridade que lhes foi conferida revela uma postura irracional, cega, típica de animais amedrontados e ariscos:

“Vamos, disse a mulher, não há nada a fazer, eles nem têm culpa, estão cheios de medo e obedecem ordens, Não quero acreditar que isto esteja a acontecer, é contra todas as regras de humanidade. É melhor que acredites, porque nunca te encontraste diante de verdade tão evidente.” (SARAMAGO, 2001, p. 69).

Assim, os cegos são abandonados aos caprichos da fortuna, num lugar sujo e despreparado para a função de quarentena, que em questão de pouco tempo ficará inabitável devido às conseqüências de uma super lotação. Vê-se, na grande parte dos cegos, a derrocada dos sentimentos sublimes, humanos e nobres. No manicômio, imperam os sentidos mais básicos e as necessidades fisiológicas tornam-se cada vez mais exigentes e dominadoras. Não há moral, nem ética, nem a preocupação em manter a dignidade. Nesse tempo de atrocidades, imperam a fome, o desejo sexual, a dor dos corpos cansados, o sono sofrido dos cegos. Tem início a disputa por território, pela comida e pela água que não demoram a faltar:

“Deitados nos catres os cegos esperavam que o sono tivesse dó da sua tristeza. (...). Agora havia um silêncio dorido, de hospital, quando os doentes dormem, e sofrem dormindo. (...), Vamos todos cheirar mal.” (SARAMAGO, 2001, p. 97).

“Estamos a lidar com gente honesta, E isso, também foi dito pelo outro, Não, isto digo eu, Ó cavalheiro, o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome” (SARAMAGO, 2001, p. 103).

“Os minutos iam passando, um ou outro cego tinha-se deitado, algum adormecera já. Que isto, meus senhores, é comer e dormir. (SARAMAGO, 2001, p. 109).

Tudo isso, que se conjuga como uma espécie de *Apocalipse do Humano*, nada mais é do que o reflexo da atmosfera Apocalíptica de que se reveste o Tempo e o Espaço sem nome da Cegueira também sem nome, que vai armando a sua teia e preparando-se para o seu *armagedon*, para o seu passeio catastrófico sobre toda a terra anônima criada por Saramago no seu romance.

Mikhail Bakhtin, na obra *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*,²¹ dá ao cruzamento das relações temporais e espaciais, artisticamente trabalhadas em

²¹ Especificamente no ensaio *Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de Poética Histórica)*.

literatura, o nome de *Cronotopo*. Tomando o termo²² emprestado das ciências matemáticas, Bakhtin refere-se a essa fusão artística entre tempo e espaço como um dos fatores característicos do fenômeno do *dialogismo textual*:

“À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’). (...); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como quarta dimensão do espaço). (...) No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.” (BAKHTIN, 1988, p. 211).

No *cronotopo* os índices do tempo se manifestam no espaço e o espaço reveste-se de significados e é mensurado através do tempo. Para Bakhtin, é esse “cruzamento de séries” e é essa “fusão de sinais” que determina o *cronotopo* artístico: *um todo compreensivo e concreto*. O *cronotopo* cria, por meio dessa mistura, um contexto total, uma realidade intensificada e auto-suficiente, onde se desenrolam os acontecimentos.

Pode-se detectar o *cronotopo* tanto em um texto concreto, já que ele é o local onde os nós da narrativa se constroem e se desconstroem, como podemos falar do *cronotopo* típico de um autor, ou ainda de um *gênero*, dado que em literatura “o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo.” (BAKHTIN, 1988, p. 212).

Desse modo, a ausência de nomes no *Ensaio Sobre a Cegueira*, já discutida anteriormente, cria uma indissolubilidade do tempo e do espaço, compondo um todo compreensivo no qual se narra, se dramatiza, se encena, se filosofa e se ensaia sobre a Cegueira. É justamente essa *anonímia* característica do Tempo e do Espaço, que acaba por fundi-los numa só categoria, de modo que o tempo do mal instaurado pela Cegueira interpenetra o espaço maléfico onde ela se desenrola, criando uma realidade total, um *cronotopo* artístico, portanto.

Tal como a suspensão da morte (e, portanto, da vida) no país sem nome de *As Intermitências da Morte*, a Cegueira engendra um *cronotopo* apocalíptico, escatológico. Ela é o tempo-espaço do mal, da imundície, do apodrecimento e da decadência. Segundo o artigo de Chauvin, presente no *Dicionário de Mitos Literários*²³, o Apocalipse é a

²² O conceito de *Cronotopo* foi introduzido e fundamentado a partir da *Teoria da Relatividade* de Einstein.

²³ Organizado por Pierre Brunel.

destruição violenta do mundo. Segundo ele, num evento apocalíptico “há mortes totais e mortes limitadas, únicas ou múltiplas, mortes seguidas de renascimento ou de recriação e mortes eternas, mortes passadas e mortes a vir.” (CHAUVIN, 2000, p. 52). Entretanto, o significado desse termo não se reduz a esse único sentido, uma vez que “o Apocalipse é, antes de tudo, a Revelação” (CHAUVIN, 2000, p. 52).

Com o Apocalipse, compreende-se que tudo deverá desaparecer para logo depois recomeçar. Todo apocalipse é um convite à decifração do “significado escatológico do aqui e do agora.” (CHAUVIN, 2000, p. 54). Todo apocalipse, enquanto fenômeno escatológico, consiste numa caminhada evolutiva até o fim das coisas, dos seres, do pensamento, da vida, tais como são no presente, para o começo de um novo estado das coisas, dos seres, do pensamento, da vida, num futuro próximo.

Desse modo, todo processo escatológico, todo evento apocalíptico, supõe uma ruptura, inevitável e necessária, entre dois estados de mundo, o atual e o que virá. Tal como pode ser verificado no *Livro do Apocalipse de São João*, essa ruptura é dramaticamente expressa em uma temática de violência e morte. Cataclismas de toda espécie se desenrolam em cadeia, o sol torna-se preto e as luas vermelhas, os astros caem como tochas vivas, a terra treme e sucumbe, a água do mar torna-se sangue:

“Granizo e fogo misturados de sangue foram jogados sobre a terra. A terça parte da terra virou brasa, a terça parte das árvores e toda erva verde. (...) Foi lançada no mar como que uma grande montanha ardendo em chamas e a terça parte do mar se converteu em sangue. Morreu a terça parte das criaturas que vivem no mar e foi destruída a terça parte dos navios. (...) Caiu então do céu um astro enorme, ardendo como um facho. Precipitou-se sobre a terça parte dos rios e nas fontes de água. O nome do astro é Absinto. (...) Muitos homens morreram das águas que se tornaram amargas. (...) Foi ferida então a terça parte do sol, da lua e das estrelas, de sorte que escureceram em um terço. O dia e a noite perderam uma terça parte do seu brilho.” (JOÃO, 1995: Ap, 8, 7-13).

Ao lado dessas catástrofes, ainda se sucedem outras: chuvas de granizo, epidemias, pragas, períodos de seca extrema, etc. A temática da violência e do mal também reverbera nas atitudes humanas: os homens se matam, se prostituem, blasfemam, mentem, e as suas cidades fenecem:

“(...) os restantes dos homens, que não morreram com estas pragas, não se arrependeram das obras de suas mãos. (...) Nem se arrependeram dos homicídios nem dos malefícios nem da prostituição nem dos roubos.” (JOÃO, 1995, Ap, 9, 20-21).

Esse tempo-espaço típico do *Apocalipse de São João*, esse cronotopo escatológico, que presentifica o desaparecimento convulsivo do mundo, se aproxima efetivamente do cronotopo artístico da Cegueira de Saramago. Essa atmosfera escatológica é sugerida no romance desde a entrada dos personagens na quarentena, quando ainda havia poucos cegos por lá: “Vamos endoidecer de horror” (SARAMAGO, 2001, p. 97), e é afirmada no ritmo da disseminação epidêmica, quando no ápice escatológico da Cegueira o narrador, num devaneio poético sobre um dos cegos, acaba por defini-lo como *um cronista dos fins dos tempos*:

“Chegando a esse ponto, o cego contabilista, cansado de descrever tanta miséria e dor, deixaria cair sobre a mesa o punção metálico, buscaria com a mão trêmula o bocado de pão duro que havia deixado a um lado enquanto cumpria a sua obrigação de cronista do fim dos tempos (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 161).

É através desse devaneio poético sobre esta personagem, o Cego Contabilista, que o narrador vai inserindo o leitor no espaço-tempo da Cegueira: apocalíptico, catastrófico, atroz e cruel. A cada dia sem nome desse espaço-tempo vive-se na hora também sem nome do Apocalipse. Chauvin elenca “guerras, fomes, epidemias, cometas” (CHAUVIN, 2000, p. 55) que caem do céu como bombas como indícios escatológicos. Nesse sentido, tal como vimos nos trechos bíblicos do *Apocalipse*, os cegos de Saramago estão em guerra, se digladiam: “(...) cegos contra cegos (...), a mulher do médico compreendeu logo que nenhuma conversação diplomática iria ser possível, e que provavelmente não o seria nunca.” (SARAMAGO, 2001, p. 138).

Como já foi mencionado anteriormente, também há a falta de comida na quarentena, devido ao número superior de isolados e à maldade de um grupo de cegos que, de posse de uma arma, passa a interceptar todas as refeições vindas de fora e a controlar sua distribuição entre as alas do manicômio, mediante pagamento de diversas naturezas: “No meio do átrio, rodeando as caixas de comida, um círculo de cegos armados de paus e de ferros de cama, apontados para frente como baionetas ou lanças (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 138 e 139). Assim como ocorre no *Apocalipse de São João*, a Cegueira – a grande doença da humanidade, criada por Saramago no seu *Ensaio* – desencadeia uma série de enfermidades menores no interior da quarentena:

“(...) as doenças daqui não são apenas as do tracto digestivo, ou seja por carência de ingestão suficiente, ou seja por mórbida decomposição do ingerido, para cá não vieram apenas pessoas saudáveis, ainda que cegas, inclusive algumas destas, que pareciam trazer saúde pra dar e vender,

estão agora, como as outras, sem se poderem levantar dos pobres catres, derrubadas por umas gripes fortíssimas que entraram não se sabe como. (...).”

“Renunciaria o cronista, por circunspeção, a fazer um relato discriminativo de outros males que estão afligindo muitas das quase trezentas pessoas postas em tão desumana quarentena, mas não poderia deixar de mencionar, pelo menos, dois casos de cancro bastante adiantados (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 160).

Este espaço-tempo instaurado no manicômio, apocalíptico e desolador, ecoa em escala maior no espaço-tempo de toda a cidade. Sendo o último paciente do Médico Oftalmologista a cegar, o Velho da Venda Preta, chega mais tarde do que os demais, trazendo notícias do exterior, que revelam a cidade como uma grande quarentena, onde se continua a viver a hora do *Apocalipse*:

“A cegueira estava alastrando, não como uma maré repentina que tudo inundasse e levasse à sua frente, mas como uma infiltração insidiosa de mil e um buliçosos regatinhos que tendo vindo a empapar lentamente a terra, de repente a afogam por completo.” (SARAMAGO, 2001, p. 124).

“(...) E a cidade, e os transportes, perguntou o primeiro cego, lembrando-se do seu próprio carro (...), Os transportes estão num caos, respondeu o velho da venda preta.” (SARAMAGO, 2001, p. 126).

“Por causa da cegueira simultânea dos dois pilotos, não tardou que um avião comercial se despedaçasse e incendiasse quando tomava terra, morrendo todos os passageiros e tripulantes. (...) daí em diante, não se ouviu mais um ruído de motor, nenhuma roda, grande ou pequena, rápida ou lenta, voltou-se a pôr-se em movimento. (...) os automóveis, os camiões, 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, 2001, p. 127).

Designando o Velho da Venda Preta como um “relator complementar” (SARAMAGO, 2001, p. 123) do fim dos tempos, o narrador faz com que sua chegada signifique a manutenção de um contato, ainda que ínfimo, dos cegos com o mundo exterior. É através do seu rádio à pilha que as notícias chegam ao conhecimento dos hóspedes da quarentena, até o momento em que as pilhas acabam, ou até o momento em que os profissionais da estação cegam por sua vez. Depois disso, as novidades do mundo exterior são colhidas *in loco*. No ápice de sua ascensão apocalíptica, a Cegueira já dominara a visão de todos os habitantes, com exceção de uma só pessoa, a Mulher do Médico, como se verá adiante.

É no auge da epidemia que acontece a batalha final da guerra dos cegos no manicômio, que é destruído pelas chamas de um incêndio incontrolável. Os sobreviventes

dessa hedionda peripécia ganham a liberdade das ruas, pois até os soldados que vigiavam o portão haviam cegado, de modo que nenhum projétil disparado contra os cegos anteriormente pôde evitar que a Cegueira lhes contaminasse: “Os vossos soldados devem ter sido dos últimos a cegar, toda a gente está cega, Toda a gente, a cidade toda, o país, se alguém ainda vê, não o diz, cala-se (...). (SARAMAGO, 2001, p. 215).

Para os cegos soltos na selva em que se tornara a cidade, a Cegueira, a exemplo do ocorrido no manicômio, ainda é a afirmação da necessidade de se descobrir um novo modo de vida:

“(...) temos de saber como se está a viver agora, pelo que ouvi dizer toda a gente deve ter cegado, Então, disse o velho da venda preta, é como se continuássemos no manicômio (...)”. (SARAMAGO, 2001, p. 217).

“Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda, e a mulher do médico respondeu, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre o que vivemos e o que teremos de viver, E as pessoas, como vão, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver. Há muitos carros por aí, perguntou o primeiro cego, que não pode esquecer que lhe roubaram o seu, É um cemitério.” (SARAMAGO, 2001, p. 233).

Os cegos, então, perceberão (ou verão com outros sentidos) a cidade como um *continuum* do manicômio, como um desdobramento da quarentena apocalíptica, e pior ainda, pois segundo a análise do narrador, “não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar.” (SARAMAGO, 2001, p. 211).

Neste tempo-espaco escatológico, onde tudo se destina a acabar, inclusive a própria memória, as ruas estão sujas, quase desertas, cobertas por um tapete de excrementos misturados a corpos em decomposição que são devorados por vermes e pelos cães que, em tempos de Cegueira, se comportam como hienas. As avenidas foram transformadas num cemitério de automóveis, que agora não têm mais serventia. Não há mais esperança, nem sonhos, nem planos; nem se fala no futuro, aos poucos se esquece o passado, importando apenas o presente, a hora do apocalipse. Elevando tudo isso à enésima potência, a chuva pára de cair:

“Há lixo por toda a parte, algumas lojas têm as portas abertas, mas a maioria delas estão fechadas, não parece que haja gente dentro, nem luz.” (SARAMAGO, 2001, p. 214).

“Deixou de chover, não há cegos de boca aberta. Andam por aí, não sabem o que hão-de fazer, vagueiam pelas ruas, mas nunca por muito tempo, andar ou estar parado vem a dar no mesmo pra eles, tirando procurar comida não têm outros objetivos (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 232).

Essa quarentena que sitia toda uma cidade, todo um território nacional, quiçá todo um continente, “é o número da espera, da preparação, da provação ou do castigo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 757): “do que estão os cegos da cidade à espera, não se sabe, estariam à espera da cura, se ainda acreditassem nela, mas essa esperança perderam-na quando se tornou público que a cegueira não tinha poupado ninguém, que não ficara uma única vista sã para olhar pela lente de um microscópio (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 232).

Dentro dessa perspectiva, Carreira defende que a Cegueira de Saramago destrói as referências típicas do que o antropólogo Marc Augé designa como lugar antropológico, um lugar “que confere ao homem uma identidade, define sua relação com o meio, bem como o situa num contexto histórico.” (CARREIRA, 2008). Este lugar sem endereço é, para Augé, um *não-lugar*, isto é, uma engrenagem que visa à ininterrupta circulação de pessoas, em oposição à idéia de uma cultura localizada no tempo e no espaço.

Portanto, segundo Carreira, “a ausência de marcadores temporais e espaciais na narrativa e a própria cegueira das personagens reforçam a idéia do *não-lugar*. Todas as antigas raízes, que marcam o lugar antropológico – que pretende ser identitário, relacional e histórico – são desfeitas.” (CARREIRA, 2008). Dessa forma, no *Ensaio Sobre a Cegueira* o lugar antropológico dá vez ao *não-lugar*, à provisoriedade da subsistência nas alas do manicômio e nas ruas da cidade, à redução dos códigos de convivência a um estado de barbárie. Neste *não-lugar*, será preciso aprender a viver de novo, a construir novos parâmetros para a identidade humana e para as relações sociais:

“É a existência do não-lugar, a redimensão das relações humanas que põem o indivíduo em contato com outra imagem de si próprio e do outro. A individualidade absoluta torna-se impensável, uma vez que há uma alteridade complementar que é constitutiva de toda individualidade. Já não se pode pensar o eu sem a figura do outro.” (CARREIRA, 2008).

Assim, o *não-lugar* apocalíptico da Cegueira, desencadeia um processo de desmascaramento: as máscaras sociais deixam de ter importância e necessidade na vida dos cegos. Tal como os nomes, todos os códigos de sobrevivência começam a se perder num tempo onde governam os sentidos. No *continuum* do tempo, o passado é lembrado

apenas como um conjunto de posturas e princípios que as personagens incorporavam antes da Cegueira, e, sob esse aspecto, tanto o passado quanto o presente são julgados pelo crivo do outro.

Para Bakhtin, a imagem do indivíduo na literatura é fundamentalmente cronotópica – “o cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura.” (BAKHTIN, 1988, p. 212). Nesse sentido, o *cronotopo* polifônico da Cegueira, onde passado e presente se interpenetram, formando uma temporalidade contínua, e, onde os lugares (manicômio, cidade) mantêm também uma idéia de continuidade, dando à luz um *não-lugar*, eminentemente próximo da ruína, as personagens descobrem o que realmente são, descobrem uma identidade essencial e, até então, velada que as define verdadeiramente. Afinal, como já foi dito, a atmosfera apocalíptica dissemina a morte, mas também promove a Revelação, a Transfiguração dos seres e das coisas.

2.3 – OS CEGOS DA CEGUEIRA

Logo após narrar aos companheiros de quarentena os acontecimentos apocalípticos desencadeados recentemente pela epidemia do lado de fora do manicômio, o Velho da Venda Preta lhes coloca a seguinte questão: “Quantos cegos serão precisos para se fazer uma cegueira?” (SARAMAGO, 2001, p. 131). Ainda que nenhuma das personagens do romance consiga formular uma resposta exata para tal questionamento, pode-se aprofundá-lo ainda mais: o que faz a Cegueira existente com a existência dos seus cegos? A que tipo de cegos a Cegueira dá existência?

No artigo *O Escritor Exorta seus Concidadãos*, Augusto Santos Silva aponta que as personagens dos romances mais recentes de Saramago “são identidades sem nomes ou nomes sem identidade.” (SILVA, 2005, p. 25). Ao contrário dos heróis dos primeiros romances, personagens mais lineares e superficiais, Saramago passa a dar vida a pessoas comuns, anônimos do cotidiano caótico das cidades, personagens bastante próximas da realidade dos seus leitores:

“Estas outras pessoas comuns da ficção de Saramago, que não são os heróis populares dos primeiros romances, que eram menos contraditórios (...), são figuras menos planas, são figuras mais cheias e densas, e exprimem a encruzilhada da nossa condição presente.” (SILVA, 2005, p. 27).

Essa carência de dons extraordinários faz, segundo Calbucci, “com que as personagens de Saramago sejam em certa medida encantadoras e, por que não dizer, poéticas, afinal elas são mostradas com uma aura de humanismo tão grande que é impossível não encontrar nelas, usando uma expressão do romancista, *os ecos das próprias inquietações*.” (CALBUCCI, 1999, p. 103). Quando questionado sobre a origem e o paradeiro de suas personagens, Saramago declara simplesmente que elas “andam por aí.” (SARAMAGO, 1998a, p. 647).

Tais personagens comuns, figuras secundárias ou excluídas da história oficial da humanidade, saem de seu anonimato para se afirmarem enquanto os verdadeiros protagonistas dessa história. Saramago executa, portanto, uma re-criação da história, invertendo os papéis, subvertendo as regras do jogo, e construindo um mundo às avessas.

Neste mundo às avessas, que é o *não-lugar* gerado pela Cegueira, origina-se nas personagens um processo de mudança que tem o seu apogeu na selvageria dos cegos, somada à degradação do espaço e dos quadros sociais. Com o desenrolar da ação epidêmica, porém, ocorre uma metamorfose das consciências, resultado direto das situações-limite que são enfrentadas no manicômio e nas ruas.

O modo de vida que se estabelece na quarentena (entendida como a realização de um ciclo metamórfico), situada a priori nas dependências do manicômio, consiste num microcosmo de um macrocosmo que é toda a cidade, que é todo um mundo: “A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro.” (SARAMAGO, 2001, p. 102). Saramago declara, em um de seus diários, publicados com o título *Cadernos de Lanzarote*, que o espaço-tempo ficcional da Cegueira branca interpenetra, comunga e se articula efetivamente com o espaço-tempo do mundo real, se configurando como uma sombra, uma imagem dele:

“*Imago mundi* lhe chamei, (...), visão aterradora de um mundo trágico. Desta vez, a expressão do pessimismo de um escritor de Portugal não vai manifestar-se pelos habituais canais do lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, nem o estilo lá estará para lhe suavizar as arestas.” (SARAMAGO, 1998a, p. 496).

O mundo da Cegueira branca, um *imago mundi*, desde os seus primeiros acordes desperta o lado instintivo dos cegos, que vai pouco a pouco lhes substituindo as faculdades do discernimento, da lucidez, da razão e da humanidade: “tinha de ser, o inferno prometido vai principiar.” (SARAMAGO, 2001, p. 72). Através desse enunciado, saído da boca da Mulher do Médico e mais uma vez carregado de nuances proféticas,

vislumbra-se o despertar furioso do lado mais abjeto e profundo do ser humano, onde imperam as sensações mais básicas e primitivas. Reinam absolutos o egoísmo, a crueldade, o delírio febril e uma infinidade de atos gratuitos e desesperados:

“Não sei até que ponto estarão realmente organizados, só os vejo andarem por aí à procura de comida e de sítio para dormir, nada mais, Regressámos à horda primitiva, (...), com a diferença de que não somos uns quantos milhares de homens e mulheres numa natureza imensa e intacta, mas milhares de milhões num mundo descarnado e exaurido, E cego, (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 245).

O primeiro sinal deste retorno à natureza primordial e instintiva do humano é dado quando o Primeiro Cego e o Ladrão que o roubara se reconhecem e, juntos, protagonizam a primeira das muitas batalhas que serão travadas durante a estada no manicômio. Imediatamente, a Mulher do Médico, tendo olhos que vêem, percebe indícios animais em ambos: “(...) Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro. Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido, como se farejassem algo (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 49). Saramago, através da descrição acima, indicia a metamorfose que se processará, apresentando os recém-chegados à quarentena como dois animais farejadores, defendendo seu território, prestes a duelarem:

“(...) Ele roubou-me o carro, lamuriou o primeiro cego, mais combalido de golpes que o outro, Deixe lá, agora tanto lhe faz, disse a mulher do médico, você já não podia servir-se dele quando lho roubaram, Pois sim, mas era meu, e este ladrão levou-mo, não sei para onde, O mais provável, disse o médico, é que o seu carro esteja no sítio onde este homem cegou, O senhor doutor é um tipo esperto, sim senhor, não há dúvidas, disse o ladrão. (...) roubei-te o carro, sim, fui eu que o roubei, mas tu a mim roubaste-me a vista dos olhos, a saber qual de nós foi mais ladrão (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 54 e 55).

Além da exacerbação de impulsos violentos, a animalização iminente também pode ser detectada nas vontades inabaláveis da carne, nas contingências biológicas do corpo, que vão tornando-se cada vez mais exigentes. Tais indícios podem ser vistos na figura do Rapazito Estrábico quando, por exemplo, não consegue segurar a urina, fazendo xixi nas próprias calças: “Aos pés do garoto, alargava-se um charco de urina, as bainhas das calças ainda pingavam.” (SARAMAGO, 2001, p. 58). Este mesmo personagem, reduzindo suas preocupações à preocupação única de saciar a fome do corpo, vai aos poucos se esquecendo da mãe:

“Quem não se cansa de repetir que tem fome é o rapazito estrábico (...). Há muitas horas que o mocinho não pergunta pela mãe, mas decerto

voltará a sentir-lhe 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, 2001, p. 87).

Diante de suas necessidades bestiais, os humanos colocam em segundo plano os seus vínculos afetivos e os seus princípios morais. Assim fazem os cegos que preferem seguir as razões do estômago ao invés de se solidarizarem com os companheiros de infortúnio, fuzilados pelos guardas do portão no momento em que tentavam pegar as caixas de comida no pátio do manicômio: “Ninguém parecia interessado em saber quem tinha morrido.” (SARAMAGO, 2001, p. 92). Além da falta de sensibilidade para com os mortos, tais cegos não se acanham em comer o dobro do seu quinhão, deixando outros cegos sem terem o que comer.

Essa idéia de que o homem é, em essência, estômago e sexo, e de que é escravo das contingências fisiológicas, apesar de ter-se civilizado e adquirido cultura, manifesta-se ainda quando o Ladrão, estimulado pelo cheiro da Rapariga e pela lembrança de uma recente ereção, decide, segundo o narrador, “usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra, directa e sem cerimônias, apalpando-lhe o seio.” (SARAMAGO, 2001, p. 57).

Tendo tentado em vão se desvencilhar do desaforo, a Rapariga, reagindo também instintivamente, “jogou com força uma perna pra trás, num movimento de coice. O salto do sapato, fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e de dor.” (SARAMAGO, 2001, p. 57). Mais tarde, se saberá que o ferimento causado pelo coice da Rapariga na coxa do Ladrão, juntamente com o descaso das autoridades que se recusam terminantemente a enviar medicamentos para dentro do manicômio, o levará à morte.

Note-se que Saramago descreve a ação de um personagem, utilizando expressões que normalmente caracterizariam as ações de um animal: a Rapariga *dá um coice* no Ladrão, assim como o Primeiro Cego e o Ladrão *farejam* um ao outro. Neste sentido, são inúmeras as imagens geradas pela Cegueira no *Ensaio* de Saramago. Imagens que afirmam poeticamente a exacerbação da natureza instintiva dos cegos e do seu caráter selvagem, porções constituintes de todo ser humano:

“(…) sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. Há muitas maneiras de se tornar um animal, pensou, esta é só a primeira delas.” (SARAMAGO, 2001, p. 97).

“Nesse momento principiaram a ouvir-se uns suspiros, uns queixumes, uns gritinhos primeiro abafados, sons que pareciam palavras que deveriam sê-

lo, mas cujo significado se perdia no crescendo que as ia transformando em grito, em ronco, por fim em estertor. Alguém protestou lá do fundo, Porcos, são como os porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto.” (2001, p. 97 e 98).

“O que não estaria bem seria imaginar que estes cegos, em tal quantidade, vão ali como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi a sua maneira de viver, pêlo com pêlo, bafo com bafo, cheiro com cheiro.” (2001, p. 112).

“Toparam-se a meio caminho, os dedos com os dedos, como duas formigas que deveriam reconhecer-se pelos manejos das antenas.” (2001, p. 120).

Com o passar do tempo na quarentena, até mesmo o Médico Oftalmologista, um dos personagens mais razoáveis, é arrebatado pelos comandos inelutáveis do corpo quando, sem hesitação alguma, dirige-se à cama da Rapariga de óculos Escuros, com quem sem preâmbulos e nem rodeios, copula. Tal impulso, provavelmente foi causado pelo fato de que, instantes antes, a Rapariga havia se oferecido ao Velho da Venda Preta²⁴. Imediatamente ao fim do ato, sem ainda saberem que a Mulher do Oftalmologista, a única poupada pela Cegueira Branca, vira todo o acontecido, ele e a Rapariga, imediatamente, caem em si, recobram a sensatez e desculpam-se: “ela disse, Ó senhor doutor, e estas palavras podiam ter sido ridículas e não o foram, ele disse, Desculpa, não sei o que me deu (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 171).

É interessante o ponto de vista do narrador nesta passagem do romance, ele avisa aos leitores que “certas coisas o melhor é deixá-las sem explicação, dizer simplesmente o que aconteceu, não interrogar o íntimo das pessoas (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 171), indicando que suas personagens agem por instinto, são impulsos e forças em ação. Agem porque a ação em tempos epidêmicos é necessária, urgente e indispensável à sobrevivência: não é essa a natureza do animal, agir sempre rumo à manutenção da vida? Mais adiante, o narrador arremata sua opinião sobre o ocorrido indicando que os eventos dramatizados pela Cegueira não têm entre si uma relação de causa e efeito, não há obrigatoriedade dos atos se justificarem uns aos outros; no sucedido entre o Médico e a Rapariga aconteceu o que havia para acontecer, crua e simplesmente assim: “como

²⁴ A Cegueira age em cadeia e não apenas contagia os olhos, mas sobretudo a consciência. Ela traz à tona o lado instintivo, oculto, mais nebuloso da consciência. Ao expressar aos seus colegas de ala a forte pressão na bexiga logo que chegou ao manicômio, o Rapazito Estrábico faz despertar violentamente a vontade de urinar em todos, assim como a circunstância das mulheres terem de pagar pela comida com favores sexuais assanha os desejos de todos nas alas do manicômio, de modo que na quarentena se iniciam grandes cerimônias de orgia.

poderíamos nós, que apenas vemos, saber o que nem ele²⁵ sabe.” (SARAMAGO, 2001, p. 171).

Deleuze e Guattari, em um dos ensaios integrantes do quarto volume da obra *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)*²⁶, afirmam acreditar “na existência de devires-animais (...) que atravessam e arrastam o homem, e que afetam não menos o animal do que o homem.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 17). De acordo com o pensamento dos autores, manifesta-se fortemente no homem uma natureza animalesca que opera sob a forma de um eterno vir-a-ser. Dessa forma, os devires-animais são absolutamente reais, não se tratam de sonhos, nem de fantasmas. Entretanto, o devir-animal não consiste em se fazer animal, ou imitá-lo, o devir não produz outra coisa senão ele próprio:

“Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder (...). Devir é um verbo tendo toda a sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’. Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 19).

Num devir-animal, segundo os filósofos, o ser humano não se transforma concretamente no animal com o qual é identificado; entre eles existe apenas uma relação poética: essa é a “realidade do devir-animal, sem que, na realidade, nos tornemos animal.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 65). Num processo de devir-animal ocorre uma série de agenciamentos ininterruptos, que oscilam entre o que os autores designam como *territorializações* e *desterritorializações*. O homem, portanto, é constantemente desterritorializado do universo humano, indo ganhar território no universo animal, oscilando entre as duas instâncias o tempo todo.

Assim, o narrador dos eventos epidêmicos deixa bem claro que os cegos filhos da Cegueira vão e vêm pela quarentena *como os carneiros vão ao matadouro*; em nenhum momento se diz que os cegos de fato se transformaram em carneiros, do mesmo modo que o manicômio não é um matadouro real, embora ali a morte seja corriqueira. Tudo isto, confere um caráter simbólico, alegórico às personagens, aos acontecimentos e aos lugares (ou *não-lugares*, como foi apontado anteriormente).

Os cegos *agem* como se fossem carneiros, eles assumem e fazem passar por si as forças embutidas numa determinada manada de carneiros que se espreme nos corredores

²⁵ Refere-se ao Médico Oftalmologista.

²⁶ Trata-se do ensaio *Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível*.

estreitos de um matadouro. Do mesmo modo faz o Cão das Lágrimas, personagem que encontra a Mulher do Médico perdida e chorosa na cidade arruinada, consolando-a, lambendo as lágrimas que caíam dos únicos olhos videntes que restaram. Destacando-se dos seus semelhantes – cães tornados hienas comedoras de cadáveres – o Cão das Lágrimas, pela delicadeza de seu gesto, se desterritorializa do universo animal, territorializando-se no universo humano. Os animais também se contaminam por devires-humanos.

Esta *transanimalização* engendrada pela Cegueira se prolifera num espaço-tempo que assume moldes semelhantes àqueles evidenciados pelos campos de batalhas e pelas grandes catástrofes: “Má para toda a gente, a situação, para os cegos, era catastrófica.” (SARAMAGO, 2001, p. 127 e 128). O processo de *transanimalização* dos cegos acaba por arremessá-los na barbárie generalizada, onde o mais forte arrasa o mais fraco, e o medo torna-se o afeto dominante. A luta pela sobrevivência torna-se um jogo atroz, selvagem, violento, covarde, e inevitável:

“Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos.” (SARAMAGO, 2001, p. 134).

O apogeu dessa contundente desumanização ganha forma na atitude tomada por um grupo de cegos, liderados por um cego armado com um revólver, quando decidem interceptar toda a comida trazida para o interior do manicômio, obrigando todos os demais cegos a pagarem pelas refeições, primeiramente com os bens materiais – “(...) os valores, todos os valores, seja qual for a sua natureza, dinheiro, jóias, anéis, pulseiras, brincos, relógios (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 140) – que conseguiram trazer para a quarentena, e depois exigindo que as mulheres pagassem a comida com favores sexuais:

“Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a idéia de ir lá fora buscá-la, vamos pôr guardas nessa entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 140).

Uma vez que num mundo de cegos, apocalíptico e moribundo, não há mais o sentido de posse, tal ato torna-se gratuito e hediondo: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade.” (SARAMAGO, 2001, p. 40). Famintos, exauridos, já animalizados quase que por inteiro, os cegos se submetem às leis do grupo de “cegos delinquentes” (SARAMAGO, 2001, p. 146), chegando à

humilhação de comerem à custa da violação de suas mulheres: “Se não nos trouxerem mulheres, não comem.” (SARAMAGO, 2001, p. 165).

Neste trecho do romance, o leitor testemunha um dramático debate moral em torno da possibilidade de atenderem ou não à tal exigência. O Primeiro Cego declara que sua mulher não se submeterá à indecência de “entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse.” (SARAMAGO, 2001, p. 167). A esposa o contesta, revelando-se consciente de sua condição de igualdade em relação ao marido e às demais cegas da quarentena. E, mais do que isso, ela toma consciência da necessidade de ação para a manutenção da vida, mesmo que de uma sub-vida, de uma vida que é também morte:

“Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora, não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora do seu marido.” (SARAMAGO, 2001, p. 168).

Em meio à degradação existencial, corporal, moral, os cegos bestiais se apegarão ao que lhes parecerá primordial, essencial. No entanto, as convicções morais mais arraigadas no imaginário individual e coletivo cedem diante da necessidade de alimentos e do medo da opressão desencadeada pelos malvados: “(...) o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos (...)” (SARAMAGO, 2001, P. 131).

Neste mundo de cegos, instaura-se um novo código de conduta e valores como ‘dignidade’ perdem o sentido que até então possuíam: independente do que venha a ser o conceito de dignidade, em tempos apocalípticos de Cegueira, ele resume-se à tentativa de manter-se vivo, custe o que custar. Diante do flagelo da Cegueira, também o significado da vida assume outra dimensão, crua, bárbara, uma realidade subterrânea e uterina:

“(...) a dignidade não tem preço, (...) uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder o sentido da vida. O médico perguntou-lhe então que sentido da vida via ele na situação em que todos ali se encontravam, famintos, cobertos de porcaria até às orelhas, roídos de piolhos, comidos de percevejos, espicaçados de pulgas, Também eu não queria que 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, já está a sofrer, não o posso evitar, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 167).

A nudez da realidade aterradora da Cegueira faz com que as coisas e os seres sejam o que são em sua essência. A fragilidade da vida em tempos epidêmicos exige que se tente mantê-la a todo e qualquer custo. Desse modo, a decisão de acatar a demanda dos Cegos Malvados é assimilada pelo grupo como um verdadeiro ritual orgiástico²⁷, descrito assim pelo narrador:

“(...) assim são os mistérios da alma humana, pois a ameaça, de todos os modos próxima da humilhação a que irão ser sujeitas, acordou e exacerbou, dentro de cada camarata, apetites sensuais que a continuação da convivência havia debilitado, era como se os homens estivessem pondo nas mulheres desesperadamente a sua marca antes que lhas levassem, era como se as mulheres quisessem encher a memória de sensações experimentadas voluntariamente para melhor se poderem defender da agressão daquelas que, podendo ser, recusariam.” (SARAMAGO, 2001, p. 169).

A ação inexorável da Cegueira de Saramago faz com que os cegos levem seus atos e vontades até as extremas conseqüências. As personagens do seu *Ensaio*, diante da prerrogativa da morte, rendem-se ao caráter inelutável dos acontecimentos. Suas personagens vão até o fim naquilo que se manifesta essencial para a manutenção da vida. Nesse sentido, as personagens femininas desempenham função crucial no tempo-espaço de crise epidêmica; elas são mantenedoras da vida, elas aceitam o sacrifício, elas incorporam a necessidade de ação e abnegação. É através delas e, principalmente, dos atos por elas praticados, que alguns cegos se redimem, ou iniciam o seu processo de redenção:

“A rapariga dos óculos foi pôr-se atrás da mulher do médico, depois, sucessivamente, a criada do hotel, a empregada do consultório, a mulher do primeiro cego, aquela que não se sabe quem seja, e enfim a cega das insônias, uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto, que é o mais delicado dos sentidos (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 174).

Note-se aqui que o narrador ressalta o tamanho, o poder e a intensidade do que chama ‘a força animal do sexo’, presentificada pelos Cegos Malvados, anulando completamente a aversão que causariam ‘fêmeas malcheirosas’ em situações ditas normais. Entretanto, apesar de maltrapilhas e imundas, são elas capazes de suportar as

²⁷ A ação da Cegueira, nesta passagem do romance, assume a dimensão de um grande cerimonial, no qual as fêmeas são marcadas pelos seus machos, pouco antes de serem violadas pelos cegos malvados. Essa conversão da ação em cerimônia, em ação ritual, acontece em outros momentos do romance, como se verá no terceiro capítulo da dissertação.

maiores dores e são elas que tomam as decisões mais difíceis, impostas pelas necessidades inabaláveis estabelecidas pela Cegueira. Se a Cegueira faz dos cegos animais autênticos, suas fêmeas-mulheres são as grandes responsáveis por reviravoltas cruciais que possibilitam a re-humanização de todos, mesmo que para isto tenham de matar ou morrer.

É a Cega das Insônias que morre pelas outras após a humilhação extrema do estupro coletivo, redimindo-as de toda a torpeza sofrida; assim como é a personagem designada pelo narrador como a Mulher do Isqueiro²⁸ ou como “aquela que tinha dito Aonde tu fores, eu irei” (SARAMAGO, 2001. p. 205), é quem toma a consciência de que somente uma ação extremosa poderá livrar definitivamente os cegos oprimidos da ditadura maléfica promovida pelos cegos delinquentes:

“(...) e agora esta mulher, tendo-se lembrado de que trouxera um isqueiro na malinha de mão, se em tanto desconcerto o não perdera, foi ansiosamente por ele e ciosamente o está a esconder, como se fosse condição de sua própria sobrevivência. (...) A mulher saiu sem dizer palavra, nem adeus, nem até logo, segue pelo corredor deserto, passa rente à porta da primeira camarata, ninguém de dentro deu por ela ter passado, atravessa o átrio, a lua descendo traçou e pintou um tanque de leite nas lajes do chão, agora a mulher está na outra ala, outra vez um corredor, o seu destino é ao fundo, em linha recta, não tem nada que enganar. (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 205 e 206).

Determinada a incendiar os colchões da barricada de camas junto à porta da ala dos Cegos Malvados, ela acaba doando a própria carne como combustível na luta dos demais cegos pela sobrevivência: seu corpo alimenta a pira inicial de um grande incêndio que tomará o manicômio inteiro, libertando a todos das humilhações sofridas na quarentena.

Se tais mulheres bem como todas as personagens, são forças em ação, percebe-se que tais forças não são harmônicas. São forças que vivem num embate constante, que oscilam entre o sublime e o grotesco, entre a solidariedade e a sordidez, entre a humanidade e a monstrosidade, que estão em constante processo de devir, que *se territorializam e se desterritorializam* ininterruptamente. Ao mesmo tempo que praticam gestos admiráveis, assumem atitudes bestiais e abjetas. As personagens da Cegueira têm natureza múltipla, polivalente; ora são luzes, ora seres da escuridão.

A Mulher do Médico, único ser imune à Cegueira, guia, cuida, ampara, é capaz de perdoar a traição do marido e da Rapariga, mas também torna-se uma assassina eficiente

²⁸ Personagem que estava sendo estuprada no momento exato em que a Mulher do Médico mata o Chefe dos Malvados.

quando preciso, cravando uma tesourada na jugular do Chefe dos Malvados e no peito de um outro cego malvado que tenta impedir a sua fuga. A Mulher do Primeiro Cego é dócil com o marido, mas torna-se dura e decidida diante da possibilidade da morte por inanição. A Rapariga dos óculos Escuros defende sua “honra”, dando o coice na perna do Ladrão que a apalpava, embora depois se ofereça gratuitamente ao Velho da Venda Preta e sacie o desejo súbito do Médico Oftalmologista, marido da mulher que tanto a auxilia.

A Rapariga dos óculos Escuros é personagem que oscila entre a luxúria e a carência, entre o impulso violento de uma fêmea insultada e o remorso por extravasá-lo na coxa do Ladrão que acaba morrendo. O Médico Oftalmologista cujo relativo bom senso se nota, não resiste ao desejo implacável pela Rapariga e acaba traindo sua esposa. O Rapazito Estrábico é intensa e constante fome, e, concomitantemente, saudade absurda da mãe. O Ladrão de Automóveis se corrompe, mas também hesita como evidencia o narrador. Além disso, antes de ser covardemente fuzilado pelos soldados, redime-se, adquire uma consciência lúcida diante do significado da vida, se arrepende de ter apalpado a Rapariga, oferecendo-lhe e pedindo-lhe perdão.

Antes de engendrar personagens tradicionais, definidas psicologicamente, com uma história subjetiva, íntima e anterior, Saramago constrói figuras mais densas, tortuosas, complexas, multifacetadas e presas às urgências do tempo presente. Seus personagens se manifestam enquanto ímpetos, desejos, estados, aspectos ocultos e inexplorados do inconsciente, e não enquanto personalidades fixas, planas e acabadas.

Jung, na obra *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, embora reconheça o caráter indubitável e exclusivamente pessoal que Freud conferiu ao inconsciente, faz a ressalva de que apenas uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é pessoal. Tal camada, denominada por Jung como “*inconsciente pessoal*” (JUNG, 2000, p. 15), repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata; “esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*.” (JUNG, 2000, p. 15):

“Eu optei pelo termo ‘coletivo’ pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e formas de comportamento, os quais são (...) os mesmos em toda a parte e em todos os indivíduos. (...) Os conteúdos do inconsciente coletivo, (...) são chamados *arquétipos*.” (JUNG, 2000, p. 15 e 16).

Os arquétipos são sistemas, tipos, padrões, manifestações arcaicas, primordiais; são idéias de base e comuns a todos os seres humanos. Jung designou tais idéias como arquétipos do inconsciente, isto é, idéias que vêm de baixo. Joseph Campbell, em *O Poder do Mito*, analisa que a diferença entre os arquétipos junguianos do inconsciente e os complexos de Freud “é que aqueles são manifestações dos órgãos do corpo e seus poderes. Os arquétipos têm base biológica, enquanto o inconsciente freudiano é uma acumulação de experiências traumáticas reprimidas no curso de uma vida individual. O inconsciente freudiano é um inconsciente pessoal, biográfico. Os arquétipos do inconsciente de Jung são biológicos. O aspecto biográfico é secundário, no caso.” (CAMPBELL, 1990, p. 54).

As personagens da Cegueira não se constituem biograficamente, elas não têm uma história que as situe temporal e geograficamente; elas se constituem como expressão de imagens, motes e modelos universais que existiram e vêm agindo sobre a consciência humana desde os tempos mais remotos. As personagens são corpos através dos quais passam, se ocultam, se revelam e interagem intensidades. Dentro dessa perspectiva, os cegos transformados em animais pela Cegueira, podem ser tomados como símbolos dos princípios e das forças cósmicas, profundas, materiais ou espirituais.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o animal, em sua qualidade de arquétipo, representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto” e “o animal, a besta que existe em nós (...), é o conjunto de forças profundas que nos animam (...)” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 57). Ainda dentro dessa perspectiva, os autores afirmam que tais forças animais profundamente enraizadas nos humanos, atestam “uma tendência fundamental e onipresente da humanidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 57):

“É porque o homem constata ser primitivamente idêntico a todos os seus semelhantes (entre os quais é preciso incluir os animais) que adquirirá a capacidade de distinguir-se tal como os distingue (...)” (LÉVI STRAUSS *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 57).

É através do reconhecimento do animal em si, que o humano se distingue como humano. Nesse sentido, na obra *O Homem e seus Símbolos*, Jung analisa que a profusão da simbologia animal nas religiões e nas artes de todos os tempos não salienta somente a importância do símbolo. Mostra igualmente até que ponto é importante para o homem integrar em sua vida o conteúdo psíquico do símbolo, isto é, “o instinto”:

“(...) no homem, o “ser animal” (que é a sua psique instintual) pode tornar-se perigoso se não for reconhecido e integrado na vida do indivíduo. O homem é a única criatura capaz de controlar por vontade própria o instinto, mas é também o único capaz de reprimi-lo, distorcê-lo e feri-lo – e um animal, para usarmos de uma metáfora, quando ferido, atinge o auge da sua selvageria e periculosidade. Instintos reprimidos podem tomar conta de um homem, e, mesmo, destruí-lo. (...). Instintos reprimidos e feridos são os perigos que rondam o homem civilizado; impulsos desenfreados são os piores riscos que ameaçam o homem primitivo. Em ambos os casos o “animal” encontra-se alienado da sua natureza verdadeira; e para ambos a aceitação da alma animal é a condição para alcançar a totalidade e a vida plena. O homem primitivo precisa domar o animal que há dentro dele e torná-lo um companheiro útil; o homem civilizado precisa cuidar do seu eu para dele fazer um amigo.” (JAFFÉ *apud* JUNG, 2001, p. 239).

Uma vez “feridas” e “acuadas” pela Cegueira, é através do despertar convulsivo e degradante da bestialidade, que as personagens iniciam a busca pela humanidade, pela razão, pela consciência e sensibilidade. É pela experiência da barbárie e da catástrofe que reconhecem o sentido de humanidade. As personagens filhas da Cegueira são paisagens vertiginosas do inconsciente à procura de consciência. Fabricadas pela Cegueira, presentificam as forças que a compõem. Estão em constante processo de devir, estão em construção contínua, nunca se definem, pois estão sempre em metamorfose: “As mulheres ressuscitam umas nas outras, as honradas ressuscitam nas putas, as putas ressuscitam nas honradas.” (SARAMAGO, 2001, p. 199).

Ao mesmo tempo puta e honrada, a personagem da Mulher do Médico é a única pessoa no mundo cego de Saramago que ainda vê e que ainda pode liderar o grupo dos cegos próximo de si até uma possível “cura”, tal como a figura feminina que personifica a Liberdade na famosa tela de Delacroix²⁹. Calbucci acredita que “a mulher do médico não cegou porque provavelmente era a única que tinha verdadeiramente consciência pessoal.” (CALBUCCI, 1999, p. 90). Provavelmente ela é poupada, por ser a única personagem que além de ver, repara (como se pede na epígrafe do romance).

O próprio narrador reconhece que um mínimo de humanidade e de lucidez são mantidas por alguns dos contaminados, devido à influência decisiva que “a acção pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 119).

²⁹ Referência ao quadro de Delacroix conhecido como *A Liberdade Guiando o Povo*, concebido em 1830.

São as atitudes impregnadas de densidade afetiva dessa personagem que contribuem para o surgimento entre os cegos da primeira *camarata*, e, sobretudo entre os seis cegos³⁰ sob a sua tutela, “um tal estado de espírito, propício ao entendimento das necessidades e das circunstâncias.” (SARAMAGO, 2001, p. 119). São as forças que faz passar por si que auxiliam o processo de aquisição de consciência. É ela quem oferece consolo, é ela quem mantém firme a fé, a esperança, ajudando a vida a resistir, é ela quem está fadada ao privilégio, ao horror e à responsabilidade, constituintes do ato de visão:

“A mulher do médico disse, Todos temos os nossos momentos de fraqueza, ainda o que nos vale é sermos capazes de chorar, o choro muitas vezes é uma salvação, há ocasiões em que morreríamos se não chorássemos.”

“Não temos salvação, repetiu a rapariga dos óculos escuros, Quem sabe, esta cegueira não é igual às outras, assim como veio, assim poderá desaparecer.”
(SARAMAGO, 2001, p. 101).

Além de toda essa nobreza, quando necessário assume sua natureza torpe, sua parcela de escuridão, de cegueira, e torna-se uma assassina: “(...) matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém, (...) Agora estamos livres, eles sabem o que os espera se quiserem outra vez servir-se de nós (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 189). Na luta pelos seus e pela sobrevivência, ela é capaz de tudo. Passando por todas as gamas de afetividades e pulsões, a Mulher do Médico conduz o grupo que a acompanha ao exercício efetivo da sensibilidade, um dos quesitos cruciais para a aquisição de uma consciência mais ampla e aguçada, ela é a personagem que enuncia os mais profundos pensamentos e conclusões: “E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo.” (SARAMAGO, 2001, p. 189).

Tentando livrar o que ainda é vivo da morte instaurada pela Cegueira, os cegos de Saramago são contraditórios, multifacetados e surpreendentes. Os cegos feitos pela Cegueira são afirmações do substrato poderoso e oculto de que é feito o inconsciente: são instintos, vontades imperiosas, intensidades, presenças, energias, forças naturais, são gradientes, sensações, que se interpenetram e se digladiam.

O próprio fato de não carregarem nome algum – Cega das Insônias, a Velha das Galinhas, Cegos Malvados, o Cego da Pistola, o Cão das Lágrimas, etc. – os despe de

³⁰ São eles: o Médico Oftalmologista, a Rapariga dos óculos Escuros, o Rapazito Estrábico, o Velho da Venda Preta, o Primeiro Cego e a sua esposa.

qualquer indício identitário, qualquer caráter particularizado. Saramago declara que “no *Ensaio* não se lacrimam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é a esta interminável e absurda dor do mundo.” (SARAMAGO, 1998a, p. 496).

Desse modo, os cegos da Cegueira afirmam a dor de todos aqueles que, como Saramago mesmo declarou em trecho anteriormente citado, “andam por aí”. E nesta sôfrega peregrinação, torna-se crucial a percepção de que as personagens saramaguianas estarão sempre a procurar um caminho que as conduza à redenção diante do mundo opressor e alienante, mas que, entretanto, conserva ainda intacta a possibilidade da lucidez, da libertação e do entendimento.

2.4 – O DISCURSO DA CEGUEIRA: INTERTEXTUALIDADE E ORALIDADE.

Em uma de suas inúmeras conferências pelo mundo, dada na Universidade Complutense, em El Escorial, intitulada *Narrador Inexistente*, Saramago afirma que a figura do Narrador, propriamente dita, não existe. Para ele, só o Autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja: romance, conto ou teatro. Uma ficção não é constituída apenas por “personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, jogos malabares, exhibições ginásticas de técnica de narração” (SARAMAGO, 1999, p. 194). Segundo Saramago, uma ficção (bem como toda a obra de arte) é acima de tudo, a expressão ambiciosa de uma parcela identificada de humanidade, isto é, o seu autor:

“(…) o que digo é que o Autor está no livro todo, que o autor é todo livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor.”

“Provavelmente (digo provavelmente…), o leitor não lê o romance, lê o romancista.”

(SARAMAGO, 1999, p. 194).

Entretanto, Saramago não vai ao ponto de negar que a figura de “uma abstracção denominada Narrador” (SARAMAGO, 1999, p. 191) possa ser apontada e exemplificada no texto. Porém, na concepção de Saramago, a figura desse *narrador* somente torna-se operante através de variantes e desdobramentos, que expressam “uma pluralidade de pontos de vistas e juízos considerada, pelo Autor, útil à dialéctica dos conflitos.” (SARAMAGO, 1999, p. 191).

Ainda discutindo essa questão, em outra conferência, intitulada *Contar a Vida de Todos e de Cada Um*, dada na Feira do Livro em Oslo, capital da Noruega, Saramago defende a existência de dois tipos de narradores:

“Conhecemos o narrador que procede de maneira imparcial, que vai dizendo o que acontece, conservando sempre a sua própria subjetividade fora dos conflitos de que é espectador e relator. Há, porém, um outro tipo de narrador muito mais complexo, um narrador a todo tempo substituível, que o leitor reconhecerá ao longo da narrativa, mas que muitas vezes lhe dará a impressão estranha de ser outro. Este narrador instável poderá mesmo ser o instrumento ou o sopro de uma voz coletiva. Será igualmente uma voz singular que não se sabe donde vem e se recusa a dizer quem é, ou usa de arte bastante para levar o leitor a identificar-se com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, enfim, mas não explicitamente, ser a voz do próprio autor: é que este, fabricante de todos os narradores, não está reduzido a saber só o que as suas personagens sabem, ele sabe que sabe e quer que isso se saiba...” (SARAMAGO, 1998a, p. 624).

Saramago considera que a identidade real da voz narradora que veicula nos livros que tem escrito, e, em todos já lidos por ele até agora, é “aquilo que derradeiramente crê ser, caso por caso, e quaisquer que sejam as técnicas empregadas, o pensamento do Autor” (SARAMAGO, 1999, p. 192). A figura do narrador para Saramago, constantemente instável, além de ser *o sopro de uma voz coletiva*, configura-se também como *uma voz singular que se recusa a dizer quem é*. Nesse sentido, Barone aponta que “uma das características mais marcantes do discurso saramaguiano está no hibridismo da voz narrativa.” (BARONE, 2005, p. 67). Diante dessa prerrogativa, pode-se afirmar que o José Saramago/autor-escritor se entrelaça com o narrador ficcional:

“Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está para lá e que lá é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de alter ego meu. Eu irei talvez mais longe e, possivelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: Narrador não sei quem é. (...) é como se eu estivesse a dizer ao leitor: Vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro. Leva uma história de personagens, leva a tese, a filosofia, enfim tudo o que se quiser encontrar lá. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor Não é o narrador.” (SARAMAGO, 1991, p. 131e 132).

No entanto, ao autor não cabe narrar a sua história pessoal aparente. Trata-se de privilegiar a história que se está contando e não a história particular que ele viveu ou que vive. O relato de um autor não é meramente subjetivo, biográfico, linear e panoramicamente contado. Tudo o que o autor vai narrando, está realmente contaminado por aspectos vitais. Entretanto, trata-se de uma outra dimensão de vida, mais radicalmente interiorizada, e denominada por Saramago como uma “vida labiríntica, a

vida profunda, aquela que dificilmente ousaria ou saberia contar com a sua própria voz e em seu próprio nome. Talvez porque o que haja de grande no ser humano seja demasiado para caber nas palavras com que a si mesmo se define e nas sucessivas figuras de si mesmo que lhe povoam um passado que não é apenas seu, e que por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo ou isolar-se nele. Talvez, também, porque aquilo em que somos mesquinhos e pequenos é a tal ponto comum que nada de muito novo poderia ensinar a esse outro ser pequeno e grande que é o leitor...” (SARAMAGO, 1999, p. 195 e 196).

Saramago, portanto, não advoga para o autor-narrador uma escrita cujo tom se confunda com um “confessionalismo literário” (SARAMAGO, 1999, p. 196). O autor-narrador não é uma identidade isolada e unívoca, é o instrumento ou o sopro de “*um passado que não é apenas seu*”. Desse modo, esse discurso híbrido, coletivo, engendrado pelo autor através dos narradores que cria, agrega aspectos universais e metafísicos, que dizem respeito a tudo e a todos: autor, narrador, leitor e personagens coexistem, interagem e comungam numa mesma consciência, que não obstante é plural, múltipla, dialogizada. O autor é fabricante de todos os narradores, sejam eles os personagens, como os leitores neles refletidos e com eles identificados.

Dentro dessa perspectiva, Saramago concorda com Gustave Flaubert, que certa vez declarou que a personagem Madame Bovary era ele próprio: “Também eu, (...), sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do Convento*, e em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o Diabo que lá estão...” (SARAMAGO, 1999, p. 195).

O autor-narrador de Saramago emenda a gramática: ele é o narrador que, na verdade, são narradores. Dessa maneira, o estatuto do narrador tradicional, a partir do qual a onisciência característica do romance realista se desenrolava, deixa de operar como centro da enunciação e se funde com novas vozes, que por sua vez também têm poderes oniscientes. Na opinião de uma das pioneiras analisadoras da obra de Saramago, Tereza Cristina Cerdeira da Silva,

“Quando nos deixamos seduzir pelos romances de Saramago não é difícil perceber que grande parte dessa sedução nasce do nosso envolvimento com a figura do narrador. É ele que parafraseia, parodia, se apropria impunemente do discurso do outro para amalgamá-la no tecido novo de seu discurso, onde se cruzam muitas falas, cultas ou populares, citações camonianas e provérbios que fazem parte do inconsciente cultural da língua. É ele quem ousa transformar a citação nesse trabalho consciente e maduro de quem passeia com intimidade pela língua para criar voluntariamente um texto de segunda mão.” (SILVA, 1989, p. 183).

Identificando-se, portanto, com as características de um narrador instável, a todo tempo substituível, que mescla vozes narrativas e estilos, Saramago pratica a arte da escritura e pensa o próprio trabalho no campo do romance como instrumentos capazes de produzir algo como uma oscilação contínua em que o leitor diretamente participa, graças a uma ininterrupta provocação. De fato, para Saramago, narrar é um ato de provocação, e tal efeito se consegue através de alguns artifícios estilísticos que ele emprega na concepção da sua obra que ensaia, narra, filosofa, dramatiza e encena a Cegueira.

Um desses artifícios, já amplamente estudado no conjunto da obra de Saramago e apontado por Silva na citação acima, é o característico emprego da *intertextualidade*. Nesse sentido, Calbucci afirma que “de todas as características da obra de Saramago, a mais importante, por ser a mais renitente, é a intertextualidade, baseada no uso repetido da paródia (CALBUCCI, 1999, p. 105). Vários nomes da literatura portuguesa – tais como Fernando Pessoa e Camões – desfilam entre as frases e orações dos romances de Saramago. É interessante a percepção de que na maioria das vezes Saramago não deixa claro aos seus leitores que está utilizando o recurso paródico, de modo que identificar tais relações intertextuais em seus romances torna-se uma tarefa complexa.

Através da enunciação do narrador, ou dos narradores presentes no *Ensaio Sobre a Cegueira*, Saramago lança mão de diversos ditados tradicionais, máximas da sabedoria popular: “(...) o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz” (SARAMAGO, 2001, p. 26); ou ainda: “(...) morrendo o bicho, acaba-se a peçonha” (SARAMAGO, 2001, p. 64), através dos quais ironiza acidamente as situações e os atos desencadeados pela epidemia.

Saramago, através de uma de suas personagens cegas, designada apenas como *uma voz desconhecida* (SARAMAGO, 2001, p. 130), também cita e utiliza diversas telas eternizadas por grandes pintores para compor imagens, significados e atmosferas dentro do universo da Cegueira branca. Interessante aqui é perceber que a *Anonímia* típica em Saramago e tão presente no universo epidêmico da Cegueira, também alcança os elementos intertextuais presentes no romance, de modo que as telas citadas não são designadas pelo nome que seus respectivos pintores (também não nomeados) lhes deram:

“O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 130).

No mundo ficcional da *Cegueira*, já se sabe que os nomes costumam não revelar a essência das coisas e dos seres, portanto, as obras de arte, bem como seus pintores, são descritos pelo que carregam de *essencial*, são descritos os conteúdos emotivos e estéticos das telas e o estilo e a origem de cada pintor: ao narrar aos companheiros cegos a última coisa que seus olhos são haviam visto antes de cegarem, a *Voz Desconhecida* faz referência a diversos pintores da história, e, nesse trecho específico citado acima, faz alusão clara a Van Gogh e à sua derradeira obra, *Campo de Trigo com Corvos*³¹.

Saramago ainda utiliza uma série de pensamentos filosóficos, colocando-os no contexto da *Cegueira*, a fim de conceber o grau exato de sua realidade abjeta: “(...) na verdade ainda está por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a que chamamos egoísmo, bem mais dura que a outra, que por qualquer coisa sangra.” (SARAMAGO, 2001, p. 169). Cita ainda o personagem *Ricardo III*, da peça de Shakespeare de mesmo nome³², um “rei que quis trocar o seu reino por um cavalo.” (SARAMAGO, 2001, p. 223), para enfatizar a idéia já discutida anteriormente de que em tempos epidêmicos os valores têm seus significados subvertidos, alterados.

Ainda Saramago constrói criaturas que são sugestivamente inspiradas em personagens provenientes de contextos mitológicos já existentes, como é o caso da cega que leva o jorro de sangue na cara quando a Mulher do Médico crava a tesoura no pescoço do Chefe dos Cegos Malvados, e que Saramago designa como “a mulher que tinha dito Aonde tu fores, eu irei” (SARAMAGO, 2001, p. 205), e, posteriormente como a Mulher do Isqueiro. Tal personagem, indiscutivelmente, faz ecoar as palavras da personagem bíblica Rute, protagonista do *Livro de Rute*, composto em prosa narrativa e que, tal como o *Ensaio Sobre a Cegueira*, pode ser lido como uma parábola.

Rute casara-se com um dos filhos de Noemi, esposa de Elimelec. Passado algum tempo, morrendo-lhe o marido e também o sogro, Rute é liberada pela sogra para procurar outro casamento, mas prefere permanecer ao seu lado: “Não insistas comigo

³¹ Tela datada de 1890 e pintada por Van Gogh dois dias antes de sua morte, no dia em que atirou em si mesmo. É curioso o fato de Saramago evocar tal obra de arte no *Ensaio Sobre a Cegueira*. Para Artaud tal quadro eterniza um processo de revelação para quem o pintou. No ensaio *Van Gogh, o Suicida da Sociedade*, escrito em 1947, Antonin Artaud tece alguns comentários sobre esta obra, sugerindo a presença do que o próprio Van Gogh quis dizer com esta tela de céu rebaixado: “como se pintada no instante preciso em que se libertava da existência, pois essa tela tem uma estranha cor, ao mesmo tempo quase pomposa, de nascimento, de núpcias, de partida”. Artaud, devido ao impacto que a imagética do quadro lhe proporcionou, afirma ouvir “as asas dos corvos baterem como golpes fortes de cimbalo acima de uma terra, cuja onda Van Gogh parece não mais poder conter.” (ARTAUD, 2003, p. 86).

³² Aqui a *anonímia* também persiste: o rei shakespereano não é citado nominalmente, mas sim designado por um ato que o sintetiza essencialmente.

para que te deixe e me afaste de ti! Porque aonde tu fores, irei contigo; onde tu pousares, lá pousarei eu; teu povo será meu povo, e teu Deus será meu Deus; onde morreres ali morrerei e serei sepultada. (...) somente a morte me separará de ti!” (Livro de Rute, *In: Bíblia*, 1995, p. 223).

Nesse sentido, em entrevista exclusiva dada à Calbucci, Saramago reconhece a importância que as relações intertextuais assumem nas obras que concebe, defendendo que “os seres humanos são seres intertextuais e sempre o foram: a cultura, em seu sentido muito amplo, é a intertextualidade por excelência.” (SARAMAGO *apud* CALBUCCI, 1999, p. 106). Barone, referendando as palavras do autor, na sua dissertação de mestrado *O Evangelho do Poder em José Saramago (O Triunfo da Emancipação Humana em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, A Caverna E O Ensaio Sobre a Lucidez)*, destaca que “a obra saramaguiana vai se caracterizar por ser um grande caleidoscópio de idéias e estilos e o seu conjunto forma uma obra múltipla, dialógica e, sobretudo, atual quanto aos novos caminhos que o romance vem tomando neste novo século.” (BARONE, 2005, p. 55).

O narrador em Saramago, como foi dito anteriormente, é polivalência pura que, no entanto, concomitantemente, em determinados momentos, pode se configurar enquanto uma voz singular. Essa hibridização faz do narrador saramaguiano, portanto, um ser *intertextual*. Nesse sentido, aprofundando os estudos de Bakhtin sobre as questões do dialogismo textual, Kristeva defende que “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como *intertextualidade*” (KRISTEVA, 2005, p. 71). E é em face deste dialogismo que permeia a escritura e o discurso textual que, segundo Kristeva, a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*.

Ao falar de duas vias que se unem na narrativa, Bakhtin concebe a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, “o texto como absorção e réplica de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 72). Bakhtin postula, então, a necessidade de uma ciência, denominada por ele como *translingüística*, que, partindo do dialogismo da linguagem, faria compreender as relações intertextuais. Para ele, “o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal.” (BAKHTIN, 1988, p. 73). Desse modo, o romance polifônico deveria ser analisado como absorção do carnaval.

Bakhtin, no seu estudo sobre a poética de Dostoievski, destaca três raízes básicas para o gênero romanesco: a épica, a retórica e a carnavalesca. Esta última corresponde à valorização da fantasia livre e da multiplicidade de estilos e vozes dentro da narrativa. As escrituras que se inserem nessa visão de mundo, conforme afirma Bakhtin, renunciam à unicidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica: “Caracterizam-se pela *politonicidade* da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródia dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc.” (BAKHTIN, 1997, p. 106 e 107):

“O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. (...) O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas, (...), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gostas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca.” (BAKHTIN, 1988, p. 74 e 75).

Todas essas características enumeradas por Bakhtin podem certamente ser aplicadas na escritura dos romances de Saramago, e, sobretudo na escritura (e enunciação) desenvolvida no *Ensaio Sobre a Cegueira*, exemplo múltiplo de toda uma obra literária que desde o romance *Levantado do Chão*, é a absorção do próprio carnaval:

Essa carnavalização, típica da *polifonia intertextual* de Saramago, é um dos efeitos estilísticos que caracterizam a escritura e a enunciação da *Cegueira* enquanto atos provocativos endereçados aos leitores. A *Cegueira* é *intertextual*, enquanto tema, título, personagem, contexto, etc., e é também oral.

Efetivamente, outro efeito empregado por Saramago que faz da escritura da *Cegueira* uma provocação é a *Oralidade*. Dentre todas as infinitas possibilidades da linguagem, o *discurso oral* configura-se como uma das peculiaridades do estilo saramaguiano. Quando o primeiro romance de Saramago – *Terra do Pecado* – foi publicado em 1947, a pontuação utilizada não chamava a atenção, uma vez que era utilizada tal como exigem as normas gramaticais. No entanto, nos romances seguintes, os diversos e tradicionais sinais de pontuação foram enxugados e reduzidos apenas a vírgulas e pontos finais, não havendo também qualquer numeração de capítulo. Essa síntese da pontuação, como afirma Barone na dissertação já citada anteriormente, surgiu

no momento em que Saramago escrevia o romance *Levantado do Chão* (1979). Em entrevista a Horácio Costa, publicada pela *Cult*³³, Saramago nos conta que:

(...) Tinha uma história para contar. A história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: fome, o desemprego, o latifúndio, a política, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava como contar isso... Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo, sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí... Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles” (SARAMAGO, 1998b, p. 22 e 23).

Essa estrutura sintética da pontuação, que engendra a oralidade na obra do autor, e, especificamente, no discurso da *Cegueira*, não surgiu; simplesmente nasceu: “Foi quando estava no princípio de *Levantado do Chão* que, subitamente, sem qualquer reflexão prévia, se soltou o relato, como se, *em vez de escrever, eu estivesse a falar*” (SARAMAGO *apud* CALBUCCI, 1999, p. 92). O estilo da escritura de Saramago, desde então, é construído sobre os alicerces de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. “Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo enquanto escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas.” (SARAMAGO, 1998a, p. 223).

No *Ensaio Sobre a Cegueira*, o discurso oralizante das palavras parte de um discurso oral tomado como se fosse música, fazendo do leitor um *leitor-ouvinte*. A narrativa de Saramago almeja insistentemente o resgate da oralidade dos tradicionais contadores de histórias, cuja especialidade é contar uma determinada história da maneira mais limpa possível, sem travessões, exclamações, aspas, dois pontos e etc.

Por outro lado, é por meio dessa típica pontuação que Saramago promove uma espécie de erupção coletiva do discurso, situando num mesmo plano e confundindo, a enunciação do narrador com a enunciação dos personagens. Nessa mistura, nessa interação febril entre as vozes narrativas na enunciação da *Cegueira*, não há preocupação com a diferenciação entre o discurso direto e indireto das enunciações, nelas as duas formas de discurso se interpenetram.

³³ Revista Brasileira de Literatura (ano 02, número 17), São Paulo, 1998.

No *Ensaio Sobre a Cegueira*, portanto, o narrador não avisa que os personagens falarão, e, os personagens, por seu lado, não pedem ao narrador licença alguma para falar. O narrador desdobrado em diversos narradores da Cegueira branca, apesar de estar em terceira pessoa, não se priva de utilizar a primeira pessoa do plural para emitir opiniões, fazer ironias, discutir idéias: a pontuação empregada por Saramago nos diálogos travados pelos seus cegos no *Ensaio* resume-se a intercalar com vírgula e letra maiúscula a fala de cada novo interlocutor; de modo que as enunciações das personagens do romance assumem um tom corrente e direto, fato que as aproximam efetivamente da dinâmica do diálogo teatral, sobretudo quando ganha o espaço da cena:

“Então alguém gritou, Que é que estamos aqui a fazer, por que é que não saímos, a resposta vinda do meio deste mar de cabeças, só precisou de quatro palavras, Estão lá os soldados, mas o velho da venda preta disse, Antes morrer de um tiro que queimados, parecia a voz da experiência, por isso talvez não tenha sido propriamente ele a falar, talvez pela boca dele tenha falado a mulher do isqueiro, que não teve a sorte de ser apanhada por uma última bala disparada pelo cego da contabilidade.” (SARAMAGO, 2001, p. 209).

No trecho acima, vê-se nitidamente essa hibridização do discurso narrativo, havendo momentos em que não se sabe quem de fato está narrando. A Mulher do Isqueiro, recém-falecida pelas chamas do incêndio que destrói o manicômio, já tendo ganhado a lucidez trazida pela morte, fala pela boca do Velho da Venda Preta que, na opinião do autor-narrador é “a voz da experiência”. Nessa erupção discursiva, uma personagem fala através da outra; o narrador se intromete, opinando e fazendo apontamentos.

Nessa hibridização da voz narrativa, típica da oralidade, e cuja interação se dá ao longo de todo o romance, a palavra, e, mais especificamente, a sua função “oralizante” dentro do discurso das personagens (entre elas o narrador), além de construir enunciações sonoras e orais, fazendo do leitor um *leitor-ouvinte*, também edifica enunciações concretamente imagéticas, marcadamente sinestésicas³⁴, fazendo desse leitor-ouvinte também um *leitor-vidente*:

“De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. Quatro cegos afastaram rapidamente a cama que servia de barreira à entrada, Depressa meninas,

³⁴ Convém pontuar aqui que a presença da sinestesia não alude especificamente à linguagem do romance de Saramago, mas às imagens engendradas pela narração do romance, onde a palavra (que possivelmente surge enquanto teatro, como queria Artaud) cria imagens sinestésicas, que carregam em si e descarregam no leitor-ouvinte uma multiplicidade de sensações e de modos de percepção.

entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles. Os cegos rodearam-nas, tentavam apalpá-las, mas recuaram logo, aos tropeções, quando o chefe, o que tinha a pistola, gritou, O primeiro a escolher sou eu, já sabem. Os olhos de todos aqueles homens buscavam ansiosamente as mulheres, alguns estendiam as mãos ávidas, se de fugida tocavam em uma delas sabiam enfim para onde olhar. No meio da coxia, entre as camas, as mulheres eram como os soldados em parada à espera de que lhes venham passar revista. O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, tão ágil e despachado como se com os olhos que tinha pudesse ver. Pôs a mão livre na cega das insônias, que era a primeira, apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas. A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, puta. Passou à seguinte, que era aquela que não se sabe quem seja, agora apalpava com as duas mãos, tinha metido a pistola no bolso das calças, Olhem que esta não é nada má, e logo foi à mulher do primeiro cego, depois à empregada do consultório, (...), exclamou, Rapazes, estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas no chão, Vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns, Calma, disse o da pistola, deixem-me ver primeiro como são as outras. Apalpou a rapariga dos óculos escuros e deu um assobio, Olá, saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido. Excitado, enquanto continuava a apalpar a rapariga, passou à mulher do médico, assobiou outra vez, Esta é das maduras, mas tem jeito de ser também uma rica fêmea. Puxou para si as duas mulheres, quase se babava quando disse, Fico com estas, depois de as despachar passo-as a vocês. Arrastou-as para o fundo da camarata, onde se amontoavam as caixas de comida, os pacotes, as latas, uma despensa que poderia abastecer um regimento. As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calemse, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força, que se calará, Deixem-nas chegar à minha vez e já vão ver como pedem mais, Despacha-te daí, não agüento um minuto.” (SARAMAGO, 2001, p. 175 e 176).

A liberdade de transcrever este trecho longo do romance foi tomada pelo fato de que nele se percebe o poder sugestivamente imagético, poético e sensorial da palavra estruturadora da oralidade presente no discurso da Cegueira. Essa oralidade manifestase, ao mesmo tempo, enquanto musicalidade e enquanto visualidade, fundindo e subvertendo os sentidos da audição e da visão: o *leitor-ouvinte-vidente* vislumbra o desfile de imagens sonoras e de sons imagéticos, produzidos pela não-visão.

Neste trecho, o leitor-ouvinte, torna-se um *leitor-ouvinte-vidente*, espectador de imagens cuja força repousa no uso que Saramago faz da palavra para construir o mundo cego como um mundo de sensações, como um mundo regido pelas regras da Cegueira, como um mundo de encontros e de dissonâncias entre os registros sensoriais. É por meio de sugestões sinestésicas, sensoriais, metafóricas, que o *leitor-ouvinte-vidente*, neste trecho do romance, testemunha e se confunde com a animalização do humano empreendida pela Cegueira.

Essa fusão de planos sensoriais, próprio da sinestesia presente nessa e em outras imagens do romance, é um dos elementos responsáveis pela instauração da atmosfera

caótica, desordenada e carnalizada da Cegueira e dos cegos que ela dá à luz. Para Barone, essa “carnavalização do *modus operandi* de Saramago vem da mistura de elementos diversos onde as regras ou padrões (...) comumente seguidos são subvertidos ou postos de lado, em favor de estímulos, formas e conteúdos mais ligados aos instintos, aos sentidos (...)” (BARONE, 2005, p. 56).

O romance *Ensaio Sobre a Cegueira* não se afirma através da tradicional categorização de gênero, mas sim enquanto “um lugar literário” (SARAMAGO, 1999, p. 481), onde interagem a poesia, o drama, o ensaio, a filosofia e a ciência. Toda essa miscigenação, em seu conjunto, torna-se “a expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão.” (SARAMAGO, 1999, p. 481).

Dentro dessa perspectiva, o autor busca a arte da palavra levando em conta a sua materialidade, a sua capacidade de ser poesia fomentadora de imagens fortes e carregadas de dramaticidade, de expansão, de sensações, de sentimentos, de sugestões e de atmosfera.

“Tantos anos passados, continuo a pensar que às palavras há que arrancar-lhes a pele. Não há outra maneira para perceber de que são feitas.” (SARAMAGO, 1998a, p. 427).

É pela oralidade que o universo sensorial da Cegueira é presentificado e compartilhado com os leitores (ouvintes e videntes também), e, sobre tal questão, Calbucci afirma que “o romancista na sua obra voltou à base da oralidade, em que toda a pontuação foi substituída por pausas longas ou breves, exatamente como ocorre na fala.” (CALBUCCI, 1999, p. 92). Tal apontamento faz com que a enunciação da Cegueira, bem como os seus enunciadores, estejam efetivamente próximos da organicidade do ato da fala, tal como ele acontece na contação de histórias, e, na enunciação teatral, especificamente aquela levada à cena.

Sendo o teatro, na acepção grega do termo, o lugar de onde se vê, o lugar de onde se olha (*Theatrôn*), e, lembrando que a natureza simbólica da encenação teatral é objeto do olhar, a Cegueira de Saramago também estabelece relações com o universo teatral porque é a imagem da não-visão; porque gera através da não-visão, imagens cuja natureza alcança e interpenetra as fronteiras da teatralidade. Saramago, através da polifonia e da oralidade constituintes da Cegueira, ultrapassa os limites ditados pelas regras e leis mais tradicionais da literatura:

“(...) sentia (sinto) que estou, de algum modo, a afastar-me também da ‘Literatura’. *Ensaio sobre a Cegueira* não foi um romance literário (...)” (SARAMAGO, 1999, p. 350).

Todorov, na obra *A Poética da Prosa*, afirma (tomando o pensamento de Jakobson) num dos ensaios que a compõem que “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (TODOROV, 2003, p. 03). Este pensamento pode ser transposto para o campo teatral – que por sua vez também é perfurado por diversos sistemas com os quais mantém relação constante –, afirmando também que o objeto da ciência teatral não é o teatro, mas a teatralidade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra teatral. O que faz hoje uma obra ser considerada teatral, independentemente do gênero ao qual ela venha a pertencer, é a sua *teatralidade*.

Dentro dessa perspectiva, uma das características mais marcantes da cena contemporânea, que pode ser identificada tanto pelo leitor, como pelo espectador assíduo de teatro, é a diversidade da natureza de dramaturgia que é levada aos palcos. Segundo a visão de Sílvia Fernandes, encontrada em seu ensaio, *Notas Sobre a Dramaturgia Contemporânea*, torna-se evidente que as diversas definições pragmáticas³⁵ em torno do estatuto do texto teatral resultam dos problemas que existem hoje para delimitá-lo,

“(...) quando as fronteiras do drama se alargaram a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator. Diante dessa situação, não é de estranhar que uma das principais tarefas do estudioso do texto teatral contemporâneo seja distinguir seu objeto, pois tudo o que aparecia até o final do século XIX como marca inconfundível do dramático, como o conflito e a situação, o diálogo e a noção de personagem, torna-se condição prescindível quando os artistas passam a usar todo tipo de escritura para eventual encenação, na tentativa de responder às exigências de tema e forma deste final de século. (FERNANDES, O PERCEVEJO n. 09, ano 08, 2000, p. 25 e 26).

Dessa forma, as primeiras sugestões imagéticas e sonoras detectadas no universo parabólico da *Cegueira*, e, trazidas à tona pela oralidade e pela polifonia que o estruturam, são elementos que lhe sugerem marcadamente indícios de uma certa teatralidade.

³⁵ Como, por exemplo, a definição efetuada por Patrice Pavis, na qual ele passa a considerar como texto teatral tudo aquilo que se fala em cena (*Towards a semiology of the mise en scène*, in *Languages of the Stage*, New York:Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 140).

Kristeva afirma a respeito da polifonia textual que “o diálogo e a ambivalência levam a uma conclusão importante. A linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um *duplo*.” (KRISTEVA, 2005, p. 72). A natureza da linguagem poética do corpo narrativo do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, por meio das imagens orais e sinestésicas sugeridas, pode estabelecer relações de duplicidade com o universo teatral. É esta relação que será investigada, no sentido de averiguar se ela interage, corresponde e se articula com as idéias específicas da teatralidade que anima poeticamente a cena postulada por Artaud.

Os elementos da Cegueira branca de Saramago, aqui discutidos e analisados, compõem a linguagem poética do romance. Todo esse conjunto será revisitado no terceiro e último capítulo desse estudo, no sentido de se verificar a possibilidade dessa linguagem poética se configurar como um *duplo* da teatralidade defendida por Artaud.

Desse modo, dando continuidade à pesquisa – que objetiva o estabelecimento desse possível diálogo entre a poética escatológica, mítica, alegórica, oral e polifônica da Cegueira de Saramago, e a teatralidade evocada por Antonin Artaud –, no capítulo seguinte será desenvolvida a discussão do que vem a ser a natureza dessa *teatralidade*, designada por Artaud, como o *Teatro da Crueldade*.

3 – O TEATRO E SEUS DUPLOS

Qual é a função da arte? Por que ela existe? Qual é a sua necessidade? Por que o homem busca incessantemente se manifestar (e se situar) através dela, em suas mais variadas facetas expressivas? Milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, freqüentam museus e exposições, desfrutam das imagens dos filmes, vão ao teatro. Por quê? Por que os espectadores reagem em face dessas “irrealidades” como se elas fossem a realidade intensificada? Que misterioso divertimento é esse?

Se a resposta a estas questões for a de que os seres humanos almejam escapar de uma existência insatisfatória para uma existência mais rica por meio de uma experiência sem riscos, surge então uma nova inquietação: por que a própria existência não é o bastante? Por que esse desejo de completar a vida individual através de outras figuras e outras formas? Por que, da penumbra do auditório, o espectador mantém fixo um olhar admirado na direção do palco iluminado, onde acontece algo que é fictício e que lhe arrebatava a atenção?

Toda essa problemática é o ponto de partida para a obra *A Necessidade da Arte* de Ernest Fischer. Poeta, escritor, filósofo e jornalista austríaco, Fischer, comenta a polêmica idéia do pintor Mondrian, que previu um possível “desaparecimento” da arte: “A realidade, segundo ele³⁶ acreditava, iria cada vez mais deslocando a obra de arte, que essencialmente não passaria de uma compensação para o equilíbrio deficiente da realidade atual.” (FISCHER, 1966, p.11). A arte, para Mondrian, desapareceria na medida em que a vida adquirisse mais equilíbrio.

Se a arte for concebida como um substituto da vida, como um meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o mundo que o envolve, nasce assim uma idéia que contém o reconhecimento parcial da arte e da sua necessidade. Entretanto, desde que “um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma idéia que sugere, também, que a arte não é só necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária.” (FISCHER, 1966, p. 11).

No entanto, ela é necessária para o quê? Será a arte apenas um substituto para a vida? Não expressará ela também uma relação mais profunda entre o homem e o

³⁶ O pintor Piet Mondrian (1872-1944). Pintor francês modernista, cuja família era extremamente religiosa, sendo o pai um pastor puritano. Desde cedo, adquiriu um sentimento metafísico que o acompanharia por toda a vida, permeando, inclusive as suas obras.

mundo? Será possível resumir a função da arte em uma única fórmula? Não satisfará ela distintas e variadas necessidades? E se observarmos as origens da arte, tomando conhecimento da sua função inaugural, não chegamos também a verificar que essa função inicial se modificou e que novas funções passaram a existir?

Antonin Artaud (1896-1948), poeta, pensador, diretor, ator, artista plástico, cenógrafo e teórico do teatro, também foi um peregrino buscando respostas semelhantes. O que faz a arte teatral necessária? Qual seria a função primordial e autêntica do teatro? O que faria o teatro uma arte única, específica e imprescindível? O teatro seria tão somente um substituto da vida?

Em Artaud, vê-se uma busca incessante e frenética pelo significado e função verdadeiros do teatro, um impulso de insurreição contra a cultura ocidental, e a tentativa incansavelmente repetida de retorno às origens sagradas da vida e do teatro:

“Ou trazemos todas as artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for.” (ARTAUD, 1999, p. 90).

Tudo o que se convencionou chamar de obra de Artaud se apresenta como a necessidade de escapatória do inferno, necessidade inexorável e implacável. Para ele, “nunca ninguém escreveu ou pintou, esculpiu, construiu, inventou, a não ser para sair do inferno.” (ARTAUD, 2003, p. 61). De acordo com a visão de Artaud, o mundo adoeceu e a atmosfera infernal na qual o homem está inserido, “os limbos do mundo dos demônios.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 329), se configura como uma realidade inacabada, que deverá ser concluída pelo teatro, no sentido de promover uma cura:

“O melhor meio de se curar dele [*do mundo dos demônios*]
e de destruí-lo
é acabar de construir a realidade.
Pois a realidade não está acabada,
Ela ainda não está construída.
De sua conclusão dependerá (...)
o retorno da boa saúde.
O teatro da crueldade
Não é o símbolo de um vazio ausente,
de uma espantosa incapacidade de se realizar em sua vida de homem,
Ele é a afirmação
de uma terrível
e aliás inelutável necessidade.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 330)

Nessa intenção de fuga³⁷ (e cura) do *mundo dos demônios*, nessa *inelutável necessidade* do teatro de se apresentar como um projeto de conclusão de uma *realidade inacabada*, na fusão entre o teatro e *um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão*, não cabe mais uma relação contemplativa entre o homem e a arte. Segundo Artaud, pode-se perfeitamente conformar com a idéia ineficaz e preguiçosa da arte pela arte – com a arte de um lado e a vida de outro – enquanto a vida lá fora se mantém. Entretanto, ele afirma que “agora vemos muito bem os sinais indicadores de que o que nos mantinha vivos já não se mantém, de que estamos todos loucos, desesperados e doentes”. Diante desse quadro, Artaud conclui: “E eu *nos* convido a reagir.” (ARTAUD, 1999, p. 87). Todorov, no ensaio *A Arte Segundo Artaud*, contido na obra *A Poética da Prosa*, afirma que em Artaud “a arte pela arte, a arte fora da vida é uma idéia puramente ‘ocidental’ e limitada”, e diz mais: para Artaud “essa limitação absurda da arte tem de cessar.” (TODOROV, 2003, p. 290).

O convite de Artaud para esse movimento de reação contra os limites da arte – feito através do seu *Teatro da Crueldade* – requer não mais uma atitude de contemplação entre o homem e o teatro, entre o teatro e a vida, mas uma fusão completa dessas instâncias. É preciso resgatar a capacidade perdida de identificar os atos com os pensamentos, é preciso reencontrar o ponto no qual eles se fundem: “se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles.” (ARTAUD, 1999, p. 03). Para Artaud, o homem, na sua atitude contemplativa diante da arte e da vida, acabou por corromper a sua porção divina.

Do mesmo modo, segundo Artaud, o teatro ocidental na sua atitude contemplativa diante da vida e dos fenômenos vitais, submisso à hegemonia da palavra e ditado pelos limites da representação, foi separado da sua essência, afastado – como diz Derrida – da “sua essência *afirmativa*, da sua *vis afirmativa*.” (DERRIDA, 2005, p. 151). O que promove a perda do verdadeiro sentido da arte teatral é, na visão de Artaud, o conceito ocidental que se tem dela, bem como o proveito que dela se tira. Segundo Todorov, a arte para Artaud não deve ser nem gratuita nem utilitária; é preciso tomar consciência de

³⁷ No texto *Segurança Pública, a Liquidação do Ópio*, publicado na obra *Os Escritos de Antonin Artaud* (Tradução, prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer), Artaud afirma que “o inferno já é deste mundo e há homens que são desgraçados, fugitivos do inferno, foragidos destinados a recomeçar eternamente sua fuga. (...) O homem é miserável, a carne é fraca, há homens que sempre se perderão” (ARTAUD, 1983, p. 24).

sua função essencial: “o teatro deve procurar atingir o ser humano no que ele tem de mais profundo, e modificá-lo.” (TODOROV, 2003, p. 292).

Artaud, num dos ensaios presentes em sua obra *O Teatro e seu Duplo* (1999), intitulado *O Teatro e a Cultura*, afirma que a verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu de arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e se contenta em apenas assistir à sua exaltação. Este ideal europeu de arte, na visão de Artaud, se constitui como uma idéia preguiçosa, inútil e que, a curto prazo, engendra a morte.

A desapropriação do teatro de sua essência *afirmativa*, que lança *o espírito numa atitude separada das forças*, foi produzida – como aponta Derrida – desde a origem, tornando-se o próprio movimento da origem, do nascimento (do teatro) como morte. O teatro, desse modo, “nasceu na sua própria desaparecimento.” (DERRIDA, 2005, p. 151). Portanto, se o teatro, na perspectiva de Artaud, é um natimorto, é preciso despertá-lo, reconstituindo “a véspera dessa origem do teatro ocidental, em declínio, decadente, negativo, para reanimar no seu oriente a necessidade inelutável da afirmação.” (DERRIDA, p. 151).

Assim, para sair do inferno³⁸, para recuperar a posse daquilo que anima verdadeiramente a vida, para ir ao encontro da legítima função e necessidade da arte teatral, para reconstituir a véspera já decadente da origem do teatro a fim de reanimar a sua necessidade inelutável de *afirmação* numa nova origem (presentificada no espaço da cena da Crueldade), torna-se urgente para Artaud que a *teatralidade* opere uma presentificação de forças vitais, que atravesse e restaure totalmente a existência e a carne, atingindo e transformando a consciência do homem, se configurando como um ato de gênese:

“(…) e consagrarei doravante exclusivamente ao teatro como o concebo. Um teatro de sangue, um teatro que a cada representação proporcionará *corporalmente* alguma coisa a quem representa como a quem vem assistir a representação. Aliás, não se representa, age-se. O teatro é na realidade a gênese da criação.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, p. 334 e 335)

Neste teatro onde *não se representa*, mas *age-se*, é necessária uma *teatralidade* que – como defende Artaud – desperte nervos e coração, um teatro que rompa com as

³⁸ Artaud, numa carta a André Rolland de Renéville, escrita em 13 de setembro de 1932, vê a prática artística como o lugar da libertação humana: “Por que escrevo? Para me libertar, para me alcançar e alcançar a Verdade sensível e mágica por todos os meios que conheço” (ARTAUD, 1995a, p. 106).

dicotomias, tornando-se uma experimentação da identidade profunda entre o concreto e o abstrato, entre o conhecido e o desconhecido, entre o pensado e o não pensado, entre o possível e o impossível; um teatro que situe o homem diante da necessidade inexorável de uma retomada de todas as idéias sobre a vida, num momento em que nada mais adere à vida.

Vislumbra-se, então, um movimento duplo em Artaud: por um lado tem-se a destruição de uma determinada concepção do teatro ocidental – marcadamente textocêntrica e representativa – e, por outro lado, a reconstrução do teatro como *Teatro da Crueldade* – um teatro de *presentificação*, de *afirmação*³⁹ das forças vitais, das forças da natureza – que deveria sacudir e provocar o espectador, através de uma espécie de choque sensorial, fazendo-o deslocar sua inércia existencial:

“Creio que o teatro pode muito, é o único meio de expressão diretamente ativo e que contém todos os outros, não por redução, mas em termos absolutos. Eu queria devolvê-lo à sua função, que é captar e derivar os conflitos, canalizar as forças más, esclarecer os problemas, resolver e esgotar as questões pendentes e, ao mesmo tempo, dar uma chicotada na sensibilidade de quem dele participar.” (ARTAUD, 1995a, p. 117).

É percorrendo essa via de mão dupla, opondo o “teatro digestivo, de divertimento” ao “teatro sério, grave” (ARTAUD, 1995a, p. 100), que Artaud vai caminhar no sentido de construir a sua *teatralidade* que se configura, antes de tudo, como uma necessidade. Entretanto, em que consiste a *teatralidade* de Artaud? Quais serão os elementos que a constituem e lhe dão um caráter específico e concreto? Quais as especificidades que fornecem à *teatralidade* de Artaud a sua razão de ser?

Para chegar ao desvendamento de tais questões, são úteis as idéias de Pavis sobre o termo *teatralidade*. É interessante apontar que para dar significação a este termo, Pavis cita, justamente, Artaud, um dos representantes do teatro ocidental que mais incessantemente se dedicou à procura de uma *teatralidade* autêntica e legítima para o teatro. Segundo Pavis, o conceito de *teatralidade* é formado, provavelmente, com base na mesma oposição que literatura/literalidade; “a teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico), no sentido que o entende, por exemplo, A. ARTAUD, quando constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional (...)” (PAVIS, 1999, p. 372).

³⁹ Termos cunhados por Jacques Derrida em um dos seus ensaios sobre Artaud, intitulado “*O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*”, presente na obra *A Escritura e a Diferença* – Editora Perspectiva, São Paulo, 2005.

Nesse sentido, a *teatralidade*, pode também opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação. Pavis afirma que ao invés de achatar o texto dramático por uma leitura, a espacialização – a visualização dos enunciadores – “permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto”, isto é, “apreender sua *teatralidade*.” (PAVIS, 1999, p. 372).

Pavis explica essa idéia de *teatralidade* enquanto oposição ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação, transcrevendo uma passagem de Roland Barthes, encontrada na obra *Ensaio Críticos*⁴⁰. Através dela, Pavis esclarece-nos que a *teatralidade* pode ser designada como sendo *o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior* (BARTHES *apud* PAVIS, 1999, p. 372).

Dentro dessa perspectiva, coloca-se a questão da origem e da natureza dessa *teatralidade*. Pavis questiona se “é preciso buscá-la no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto” ou, ao contrário, se é preciso “buscar a teatralidade na forma de expressão, na maneira pela qual o texto fala ao mundo exterior e do qual mostra (iconiza) o que ele evoca pelo texto e pela cena” (PAVIS, 1999, p. 372). Pavis mesmo responde a esta questão afirmando que “no primeiro caso, *teatral* quer dizer, muito simplesmente: espacial, visual, expressivo, no sentido que se fala de uma cena muito espetacular e impressionante” (PAVIS, 1999, p. 372). Por sua vez, no segundo caso, “*teatral* quer dizer a maneira específica de enunciação teatral, a circulação da fala, o desenvolvimento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados (...) (PAVIS, 1999, p. 372).

Pavis afirma, então, que nesse caso, o conceito de *teatralidade* se aproximaria efetivamente do que o dramaturgo Arthur Adamov (1908-1970) chamou de representação: “a projeção, no mundo sensível, dos estados e imagens que constituem suas molas ocultas [...] a manifestação do conteúdo oculto, latente, que açoitava os germes do drama.” (ADAMOV *apud* PAVIS, 1999, p. 372).

A partir dessas reflexões, torna-se interessante observar que na contemporaneidade teatral a busca constante pela *teatralidade*, oculta por demasiado tempo, se configura como uma característica preponderante, embora, como se saiba, essa busca assumia

⁴⁰ Publicado no Brasil pela Editora Perspectiva, em 1970.

várias facetas, e, diferentes propósitos, de acordo com cada poética teatral fundada, ou ainda por fundar. Dessa forma, se a busca teatral de Artaud pudesse se conectar a uma dessas correntes de pensamento sobre a origem e a natureza da *teatralidade*, certamente ela se identificaria com a segunda, cuja busca do *teatral* se confunde com uma busca pelas formas e modos de expressão, pela combinação peculiar dos signos que serão lançados no espaço cênico. Busca que considera, tal como Adamov, a *teatralidade* enquanto uma projeção dos estados e imagens que constituem as molas ocultas do mundo sensível.

Nessa perspectiva, Artaud no seu *Manifesto por um Teatro Abortado*⁴¹, encontrado no livro *Linguagem e Vida*, afirma que “se nós fazemos um teatro não é para representar peças, mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrealizado, se manifeste em uma espécie de projeção material, real.” (ARTAUD, 1995a, p. 38). O teatro dirige-se não somente ao espírito ou aos sentidos do espectador, mas a toda sua existência. Artaud afirma que o espectador, diante do *Teatro da Crueldade*, deve saber que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo: “Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá de lá dentro intacto.” (ARTAUD, 1995a, p. 31).

Desse modo, na busca por sua *teatralidade* – que se configuraria como uma manifestação material de tudo o que há de obscuro no espírito e na vida – Antonin Artaud vai construir a sua poética cênica (teatral) através do conceito do *Duplo*. Em carta dirigida ao amigo Jean Paulhan, em 25 de janeiro de 1936, Artaud relatava ter encontrado o título para o livro que reuniria seus principais ensaios sobre o teatro, e onde também designava o conceito do *Duplo*, termo chave para a sua poética teatral:

“Eu creio ter achado o título conveniente para o meu livro. O Teatro e seu Duplo. Pois se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro e isso não tem nada a ver com as idéias de Oscar Wilde sobre a arte. Esse título corresponderá a todos os duplos do teatro que penso ter encontrado há tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade, o reservatório de energias que constituem os mitos que não são mais encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro. Considero esse duplo o grande agente mágico, do qual o teatro, por suas formas, é apenas a figuração, esperando se tornar a transfiguração. É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do teatro é o real não utilizado pelos homens de hoje.” (ARTAUD, 1995a, p. 127)

⁴¹ Publicado no *Les Cahiers du Sud* – 13º ano, n. 87 – em fevereiro de 1927.

Buscando a Linguagem do teatro – que o tornaria uma arte única, insubstituível e distinta de qualquer outra arte – Artaud declara, na citação acima, ter encontrado uma *teatralidade* calcada nas relações de *Duplo*⁴² entre a cena e a força epidêmica da Peste, entre a natureza da linguagem teatral e a Metafísica que envolve as coisas, entre o palco e a Crueldade, entre a encenação e a presença mágica do Mito com seu reservatório de energias (com suas forças e afetos primordiais, com seu conteúdo escatológico e cosmogônico). Além disso, Artaud ainda destaca para a sua poética teatral, como pode ser verificado na obra *O Teatro e seu Duplo*, as relações de duplicidade existentes entre a atuação do intérprete e o Atletismo Afetivo, entre os princípios do teatro (que é a *figuração, esperando se tornar a transfiguração*) e os princípios metamórficos da Alquimia⁴³.

Entretanto, em que consiste a concepção de *Duplo* para Artaud? Seria ele um conceito reduzido apenas a uma relação metafórica entre o teatro e a natureza desses elementos? Na sua tese de doutorado, *O Discurso da Crueldade na Dramaturgia de Nelson Rodrigues* – que estabelece uma leitura do *Teatro Desagradável* de Nelson Rodrigues na perspectiva da Crueldade artaudiana – Brito afirma que Artaud, através da poética do *Duplo*, almeja o renascimento do teatro, promovendo “o encontro do teatro consigo mesmo, com a singularidade da sua essência, revelada numa relação especular (...), onde se vislumbra a sua verdadeira identidade.” (BRITO, 2000, p. 31).

Nesse sentido, Nicole Fernandez Bravo, no seu ensaio intitulado *Duplo*, publicado na obra *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, afirma que o mundo em que vivemos é uma verdadeira duplicata, nele tudo não passa de aparência, “a verdadeira realidade está fora, noutra lugar, tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio” (BRAVO, 2003, p. 270). Se o *Duplo*, então, pode ser considerado como uma espécie de réplica do eu (que *dialoga consigo próprio*) o *Duplo* do teatro, portanto, se constitui como uma espécie de réplica do teatro. Assim, é válida a consideração de que o *Duplo* é um meio de promover o encontro (o diálogo) do teatro consigo mesmo, com a sua *teatralidade* verdadeira (que é a sua identidade), com a *singularidade de sua essência*.

⁴² Para Alain Virmaux, autor da obra *Artaud e o Teatro*, “Artaud define o teatro, tal como ele o encara, através de toda uma série de duplos (a peste, a alquimia, uma tela de Lucas van den Leyden, etc.)” (VIRMAUX, 2000, p. 45).

⁴³ Embora o duplo da Alquimia seja aqui apontado, convém esclarecer que ele não será abordado na tentativa de diálogo entre o *Teatro da Crueldade* e o romance *Ensaio Sobre a Cegueira*.

O *Duplo* trata das faces complementares do mesmo Ser. Consiste num processo de *reconhecimento*, termo chave para Aristóteles no seu pensamento sobre a Tragédia. Para o filósofo grego, o Mito se configura como uma das partes qualitativas do gênero trágico. O *reconhecimento* (a passagem do não-conhecimento ao conhecimento), juntamente com a *peripécia* (uma mutação de ações em sentido contrário, que obedece às leis do verossímil e do necessário) e a *catástrofe* (ação representada que produz destruição e dor), são partes constituintes do Mito.

É interessante a percepção de que, segundo Aristóteles, o *Reconhecimento* é, sobretudo, reconhecimento entre indivíduos, e se desenvolve em cadeia: “Posto que o Reconhecimento é reconhecimento de pessoas, pode acontecer que ele ocorra apenas numa pessoa a respeito da outra, quando uma das duas fica sabendo quem seja esta outra; noutros casos, ao invés, dá-se o Reconhecimento entre ambas personagens. Assim, Ifigênia foi reconhecida por Orestes pelo envio da carta, mas, para que ela o reconhecesse a ele, foi mister outro Reconhecimento” (ARISTÓTELES, 1993, p.63).

Nesse sentido, Bravo afirma que “o eu não é senão a máscara de um outro eu, num desdobramento infinito.” (BRAVO, 2003, p. 270 e 271). Este desdobramento infinito, que pode ser tomado como um desenrolar de reconhecimentos em série, gera conhecimento (faz a passagem do desconhecido ao conhecido), revelando um estágio que se aproxima efetivamente da idéia aristotélica de *reconhecimento*, uma vez que, segundo Bravo, este conhecimento-reconhecimento, “é a perda de uma inocência da inconsciência (...)” (BRAVO, 2003, p. 270).

O *Reconhecimento*, então, enquanto “a passagem do ignorar ao conhecer” (ARISTÓTELES, 1993, p. 61), pode vir a ser uma ausência presente, uma perda que gera ganhos. Nessa perspectiva, Deleuze e Guattari afirmam, na introdução da obra *Mil Platôs*, que “não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 11). Segundo a visão desses autores, o mundo perdeu seu pivô, o sujeito não pode nem mesmo fazer mais a dicotomização das coisas, mas acede a sua mais alta unidade, a da ambivalência das coisas, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto.

Assim, o homem reconhecerá os seus (*Duplos*) na perspectiva da multiplicidade, da expansão de si mesmo, na esfera do desdobramento infinito. Reconhecerá ainda que não é mais o mesmo, perdendo uma identidade que já estava cristalizada, sedimentada, para ganhar novas identidades. Nesse processo de *reconhecimento* – perda que é ganho – não

se chega “ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 11).

Para Artaud o seu teatro, a *teatralidade* da Crueldade, opera no espaço perigoso do *Duplo*, que é o espaço da expansão simbólica, da expansão do significado da existência, fenômeno que implica uma série de reconhecimentos. O *Duplo* não aloja dicotomias. Ele é, então, o lugar das ambivalências, e, mais ainda: o lugar das multiplicidades; é um conceito da ordem do *Devir*⁴⁴ (masculino/feminino, humano/animal, espírito/carne, vida/morte, ausência/presença), é um diálogo que refaz, como desejava Artaud, “o elo entre o que é e o que não é” (ARTAUD, 1999, p. 24) – e que talvez nunca virá a ser efetivamente. É o lugar de *reconhecimentos* desdobrados em série, infinitamente.

Dessa forma, se o termo aristotélico do *reconhecimento* opera, como vimos anteriormente, enquanto um encadeamento ininterrupto de reconhecimentos, ele se aproxima efetivamente da noção de *Duplo* de Artaud, quando este o considera uma série ininterrupta de correspondências e analogias. O *Duplo* é uma relação de *reconhecimentos* dentro da qual não há mais a dicotomização de opostos, mas a sua colisão identitária. Artaud diz a Jean-Louis Barrault, em carta escrita em junho de 1935: “eu não acredito nas separações estanques.” (ARTAUD, 1995a, p. 126).

Pode-se, então, dizer que o *Duplo* é uma espécie de experimentação de “uma sensação de ordem nervosa que implica o reconhecimento.” (ARTAUD, 1995a, p. 158). E no *Teatro da Crueldade* este reconhecimento se dá entre seres humanos, entre o ser humano e si mesmo, entre o teatro e a Vida, entre o teatro e a Peste, entre o teatro e a Metafísica, entre o teatro e a Crueldade, entre o teatro e o Mito, entre o ator e o Atletismo Afetivo. É por essa via do *Duplo*, instância do *reconhecimento* e do *devir*, que a *teatralidade* de Artaud se constrói.

É essa poética de *teatralidade* artaudiana, sugerida pelo conceito do *Duplo* que evoca para o teatro “a força latente que está por baixo” das coisas apenas contempladas pelos seres e a “energia pensante” que adormece nas formas (ARTAUD, 1999, p. 88). E esta força vital é revelada, segundo Artaud, pelas naturezas da Peste, da Metafísica, da Crueldade, do Mito (com seus traços escatológicos e cosmogônicos, com seus afetos primordiais). Além disso, essa força vital é afirmada também pelo exercício da cena e da

⁴⁴ Urias Corrêa Arantes, na obra *Artaud: Teatro e Cultura*, afirma que a matéria teatral do teatro de Artaud “é o próprio devir como movimento de constituição e constituinte da realidade.” (ARANTES, 1988, p. 24). Artaud, na obra *O Teatro e Seu Duplo*, defende que o objetivo do teatro “não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir.” (ARTAUD, 1999, p. 77).

vida enquanto afetividade, proceder típico de um “Atleta do Coração”, o ator desejado por Artaud. São estes elementos, estas instâncias, que compõem a *teatralidade* do *Teatro da Crueldade*, verificada por meio da presença das relações de *Duplo*.

A verdadeira identidade do teatro, a sua *teatralidade* autêntica, viria da natureza de duplo que o teatro contém. Dessa forma, o teatro, no encontro com o seu *Duplo*, e por meio da poética do *Duplo*, dialoga consigo mesmo, se reconhece, reencontra a sua verdadeira razão de ser. É nesse sentido que Artaud declara, no ensaio *O Teatro de Serafim*⁴⁵, que “o duplo é mais que um eco, é a lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu.” (ARTAUD, 1983, p. 82). Portanto, caberá ao teatro afirmar a perda desse segredo, através da construção de uma *teatralidade* que seja tecida através de uma série de relações e correspondências, típica da poética do *Duplo*, visando à necessidade de conclusão de uma realidade inacabada (a deste mundo).

Portanto, a *teatralidade* de Artaud não se configura apenas como um mero substituto da vida, a arte teatral de Artaud é a expressão da mais urgente necessidade. Ela se faz necessária e sempre será necessária – como Fischer acreditava ser a arte em geral – porque procura um equilíbrio supremo que só é tornado possível se instalado na realidade do *Duplo* e do *Devir*. Entretanto, este equilíbrio nunca existirá, fato que segundo Fischer legitima o caráter necessário de toda e qualquer prática artística.

Nesse sentido, Todorov considera que o teatro de Artaud é um sistema simbólico que “rejeita a própria idéia de essência estável.” (TODOROV, 2003, p. 293). Então, assim que se firma essa essência (equilíbrio), ela imediatamente se torna estranha para o teatro (desequilíbrio), pois a arte de Artaud se define por uma renúncia ao repouso. A *teatralidade* da *Crueldade* é, dessa forma, um questionamento permanente de sua própria definição, ou ainda: a essência que define essa arte “nada mais é senão uma busca desesperada de sua essência.” (TODOROV, 2003, p. 293).

Nas páginas que se seguem, caberá a investigação de cada duplo que Artaud evocou para sua *teatralidade*, no sentido de se definir a natureza de cada um deles, bem como o lugar que ocupam, e, também, a função que desempenham na construção da poética teatral da *Crueldade*.

⁴⁵ Ensaio escrito no México em 1936, ganhando publicação apenas em 1948, depois da morte de Artaud.

3.1 – O TEATRO E A VIDA

Artaud, um peregrino na busca desesperada pela essência de sua arte, declara que “se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro (...)” (ARTAUD, 1995a, p. 127). Entre todos os Duplos que Artaud encontrou e convocou para o seu teatro, a Vida se apresenta como o *Duplo* maior, como o grande agente que abarca e permeia todos os demais e que se deixa revelar por eles. Artaud afirma: “eu creio na ação real do teatro, mas no plano da vida.” (ARTAUD, 1995a, p. 89). Na carta escrita por Artaud a Jean Paulhan, citada anteriormente, a vida (a verdadeira vida) continua a fremir dentro de um “real não utilizado pelos homens de hoje”, ou seja, continua a fremir em sua verdadeira faceta que se revela pela natureza dos afetos engendrados pela Peste, pela Metafísica, pela Crueldade, pelas forças míticas em ação e pela densidade dos afetos. É interessante perceber que, antes de estabelecer qualquer uma das outras analogias, Artaud protesta “contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de *exercer* a vida.” (ARTAUD, 1999, p. 04).

Para Artaud, o teatro é vida. Mas o que Artaud entende por Vida? De que vida Artaud nos fala? Qual é o significado de vida que Artaud defende como um *Duplo* do seu teatro? Quando Artaud diz que o teatro deve “romper a linguagem para tocar na vida” (ARTAUD, 1999, p. 08), em que instância de vida ele quer que o teatro toque?

Peter Brook, apontado por Susan Sontag⁴⁶ como o encenador moderno que mais se aproximou efetivamente das idéias artaudianas sobre o teatro, defende no ensaio intitulado *As Artimanhas do Tédio*, que “o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida” (BROOK, 1999, p. 07). Entretanto, por outro lado, Brook aponta que não se pode dizer que não haja diferença entre a vida e o teatro: “vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo, tempo, um tanto diferente.” (BROOK, 1999, p. 08).

⁴⁶ Susan Sontag, no seu ensaio *Marat/Sade/Artaud*, escrito em 1965, afirmou a respeito da montagem *Marat/Sade*, de Peter Brook, que “esta peça, mais do que qualquer outra moderna obra teatral que eu conheço, aproxima-se da perspectiva, bem como da intenção do teatro de Artaud.” (SONTAG, 1987, p. 202).

A vida no teatro é mais intensa e concentrada. O estreitamento do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração. A vida é tomada no teatro de Brook (como no de Artaud) enquanto intensidade, na sua natureza potencial de força. Artaud defende que o teatro não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas. O teatro como *Duplo* da vida, engendra “a formação de uma realidade, a irrupção inédita de um mundo” (teatro como a gênese da criação). “O teatro deve nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro.” (ARTAUD, 1995a, p. 30). Brook, dentro dessa mesma perspectiva esclarece que no teatro, “qualquer idéia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum.” (ARTAUD, 1999, p. 08).

Dessa maneira, tanto para Brook como para Artaud, o teatro configura-se como um duplo sintético da vida, mas no sentido de síntese de forças, de concentração de forças, que engendra um universo simbólico que nos conduz para o lado transcendente da ação.

Artaud afirma que não concebe nenhuma obra separada da vida (mas a vida em seu estado de compressão conflituosa, de intensidade), entretanto “isto não quer dizer que se deva fazer vida no teatro. Como se pudéssemos simplesmente imitar a vida. O que se faz necessário é reencontrar *a vida do teatro*, em toda sua liberdade” (ARTAUD, 1995a, p. 26). O teatro tem que fundir-se com a vida, mas não com a vida individual, aspecto onde triunfam as personalidades, mas com uma espécie de vida liberada, que bane a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo. Reteatralizar o teatro, tal é o novo grito monstruoso. Mas, para isso, é preciso relançá-lo na vida:

“Proponho (...) um teatro que, abandonando a psicologia, narre o extraordinário, ponha em cena conflitos naturais, forças naturais e sutis, e que se apresente antes de mais nada como uma excepcional força de derivação.” (ARTAUD, 1999, p. 93).

Este teatro relançado na vida – mas em uma vida extraordinária, profunda, onde estão latentes as forças e os conflitos essenciais – deve ser considerado “como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quanto edulcorada, mas de uma outra realidade, perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas” (ARTAUD, 1999, p. 49 e 50). E para Artaud, a verdadeira realidade do teatro não é humana, mais inumana, e imerso nela, o homem com seus

costumes (ou com seu caráter) tem pouca importância: “é como se do homem pudesse restar apenas a cabeça, uma espécie de cabeça absolutamente desnuda, maleável e orgânica, em que sobraria apenas matéria formal suficiente para que os princípios pudessem aí desenvolver suas conseqüências de uma maneira sensível e acabada” (ARTAUD, 1999, p. 50).

Nesse sentido, Michel Foucault, no ensaio presente na obra *As Palavras e as Coisas*, intitulado *o Homem e Seus Duplos* (2002), declara que o pensamento encontra-se imerso numa crise que afeta toda a produção do conhecimento. Uma crise que diz respeito ao modo como este conhecimento é construído (o conhecimento, ao contrário do que se acredita, não é algo já dado), uma crise que direciona a percepção humana para a realidade segregadora e despótica da ciência, enfim, uma crise que se instala, sobretudo, no paradigma do pensamento científico. Uma vez que as bases do pensamento científico ruíram e não conseguem mais dar conta das questões e problemas presentes na sociedade, tornando-se obsoletas, é necessária e urgente a criação de novas bases, de novos paradigmas, que fomentarão um novo olhar (ou a um novo lugar onde este olhar possa ser efetivado).

Segundo Foucault, o homem conhece efetivamente o saber clássico, pois dele provém substancialmente a sua formação que, por sua vez, conduz toda a sua prática. Trata de um saber racionalista (que se separa da filosofia, por intencionar a dominação da natureza, tornando-se, a partir de então, um dogma), que privilegia absolutamente a mecânica, que supõe uma organização geral da natureza, que se apóia fortemente na idéia de representação, que admite uma análise essencialmente radical para desvelar o elemento ou a origem.

Entretanto, já se começa a pressentir, apesar de todos estes conceitos, o movimento da vida, o peso da história e a desordem, dificilmente domesticável, da natureza. Portanto, Foucault torna evidente que o reconhecimento dos pressupostos do pensamento clássico apenas por meio desses sinais, implica um conseqüente desconhecimento de sua disposição fundamental: é preciso, no momento exato em que toda essa grande rede se desfaz e em que as necessidades organizam por si mesmas sua produção, reencontrar a complexidade das relações existentes (e até aqui negligenciadas) entre as representações, as identidades, as ordens, as palavras, os seres naturais, e, entre os desejos e os interesses.

Dissociada assim da representação, a linguagem doravante não mais existe (por isso ela surge num pulular expansivo) e os resquícios de sua presença encontram-se

dispersos. Portanto, todos os esforços empreendidos atualmente, em quaisquer áreas de conhecimento, almejam reconduzir à coação de uma unidade (talvez impossível) o ser fragmentado da linguagem.

Dessa forma, Foucault afirma que com o reaparecimento da linguagem num pulular múltiplo (uma linguagem que, paulatinamente, se liberta das amarras da representação e se expande), a ordenação do pensamento clássico (o grande paradigma científico até então, paradigma calcado nos limites da representação) “pode vir a apagar-se” (FOUCAULT, 2002, p. 417) e, com ele, apagar-se-á também a figura do homem imerso nesse sistema (um homem preso a esse sistema, designado por ele, limitado).

Através dessa premissa, percebe-se que a ordem do pensamento mergulha numa região de sombras. Verifica-se que, dentro deste modelo representativo, o ser e a linguagem nunca coincidiram, ou melhor, que o homem nunca encontrou o seu nicho verdadeiro dentro de uma linguagem que sempre o desconsiderou.

Foucault, no entanto, chama atenção para o fato de que não se deve falar tanto em obscuridade, mas sim em uma luz um pouco confusa, falsamente evidente e que oculta mais do que manifesta. É neste oculto, nessa névoa espessa, nesse interstício, constantemente ignorado (ou desprestigiado) e, portanto, desconhecido, que o homem poderia reencontrar-se, reencontrando também a vida e a linguagem, formando e situando próximas de si outras e novas origens, que lhe confeririam uma nova consciência das coisas.

Para Artaud, a questão da linguagem e do ser era crucial, seria na linguagem e no ser da linguagem que o teatro encontraria seus poderes de realização máxima. Foucault levanta uma série de questões sobre o lado inexplorado da linguagem, sobre o que vem a ser um signo, sobre o que vem a ser *mudo* neste mundo, *mudo* nos gestos praticados. Toda essa preocupação do filósofo sobre o aspecto enigmático que envolve as condutas adotadas, os sonhos sonhados, as doenças existentes, as relações entre o ser e a linguagem, como tudo isso fala e segundo qual gramática, todas essas problematizações encontram eco na voz de Antonin Artaud que, por sua vez, também buscou o irrealizado nas coisas e no humano, o intangível no mundo, a essência da linguagem e a sua dimensão profundamente humana, metafísica, poética.

Artaud também direcionou todo o seu pensamento contra as leis da representação (que trabalha com a dicotomia, com a fragmentação da linguagem), pois queria um teatro total, feito por homens totais e dirigido a homens totais. O seu *Teatro da Crueldade* não se configura enquanto representação da vida (nele se pretende uma

presentificação da vida, como será visto adiante). Para Artaud, o modelo representativo da vida que carrega o homem não é verdadeiramente a vida do homem, e este, por seu lado, não passa de uma representação da vida e tal é o limite humanista da metafísica do teatro clássico.

Se, como diz Artaud, o signo da época é a confusão, não há como evitar, caso se deseje uma evolução, uma ruptura entre as coisas e as palavras, as idéias e os signos que são a representação dessas coisas (ruptura também defendida por Foucault). De modo algum o homem carece de sistemas de pensamento – sua quantidade e suas contradições caracterizam a cultura –, entretanto, em que momento foi que a vida, a sua vida, foi afetada por esses sistemas? Artaud acreditava que “ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles (...), ou não estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereciam nos fazer viver...” (ARTAUD, 1999, p. 02).

Para Artaud o ser do homem é ditado pelo seu não-ser, o pensamento pelo não-pensamento; a sua essência é ditada pelo lado não-revelado da essência. Nisto consiste a sua poética do *duplo*; o verdadeiro teatro é sempre o *Duplo* e o *Duplo* não remete para um Original, mas para outros duplos, ele afirma novas origens. De forma semelhante, Foucault evoca um mundo de sombras, uma região obscura, evidenciando que é através do desconhecido que o homem é incessantemente intimado ao conhecimento de si. Assim, o homem é, antes de mais nada, o lugar de um desconhecimento. Não importa o caráter infundado das teorias filosóficas em face da ciência, importa sim marchar em direção à aquisição de uma consciência filosófica lúcida, que reconheça e experimente todo o domínio das experiências não-fundadas nas quais o homem ainda é incapaz de se reconhecer:

“O homem e o impensado são, ao nível arqueológico, contemporâneos. O homem não pôde desenhar-se como uma configuração na *epistême*, sem que o pensamento simultaneamente descobrisse, ao mesmo tempo em si e fora de si (...), *uma parte de noite*, uma espessura aparentemente inerte em que ele está imbricado, um impensado que ele contém de ponta a ponta (...). O impensado (qualquer que seja o nome que lhe dê) não está alojado no homem como uma natureza encarquilhada ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro: o Outro, fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem dele, mas ao lado e ao mesmo tempo, numa idêntica novidade, numa dualidade sem apelo.” (FOUCAULT, 2002, p. 450).

Desse modo, caberia ao homem aceitar sua morte enquanto ser da e para a representação, e conceber o seu pensamento como saber e modificação do que já sabe, como reflexão e transformação do modo de ser daquilo que ele reflete. No caminho que

o homem abre para o reconhecimento de si e do mundo à sua volta, ou seja, no caminho que o conduz do não-conhecimento ao conhecimento (*reconhecimento*), “o homem não pode descobrir o impensado, ou ao menos ir em sua direção, sem logo aproximá-lo de si” (FOUCAULT, 2002, p. 452). Por isso, este homem saberá que a Origem não se encontra apenas num tempo fugidio e anterior a si mesmo, mas, sobretudo, no seu tempo, ao seu lado; a Origem das coisas está situada no presente do homem, que deve reconstituí-la por meio de rupturas, de subversões entre as palavras e as coisas, entre ele mesmo e o conhecimento que o verga, que o limita, que o aprisiona.

Portanto, a ordem da vida como um *Duplo* do teatro de Artaud, poderia se conectar com todo este pensamento de Foucault sobre a crise do paradigma científico calcado nas leis da representação. Se Foucault propõe o homem como legítimo sujeito da linguagem, Artaud irá propor o teatro como o legítimo sujeito da linguagem: teatro que falará por si mesmo, que constituirá uma realidade propriamente dita, na qual se poderá acreditar, e que será independente de qualquer outra realidade para se *afirmar*.

Além disso, como já foi apontado anteriormente, em Artaud é preciso reconstituir a véspera do nascimento do teatro, para fomentar uma nova origem que será efetivada no presente da encenação da Crueldade. A origem, tanto em Artaud como em Foucault, está longe do presente, e, ao mesmo tempo, dele muito próxima. Em ambos, a busca da essência original comunga com a ordem do *Devir*.

Para Antonin Artaud, o teatro seria o local e o ponto exato no qual o pensamento (o espírito) encontraria uma formidável convocação de forças que o reconduziriam, pelo exemplo, à origem de seus conflitos (ARTAUD, 1999, p. 26 e 27). Entretanto, como Foucault, Artaud acredita que caberia ao pensamento contestar incessantemente a origem das coisas. Arantes, a esse respeito, defende que o teatro de Artaud, um teatro do e no espaço, “não é um teatro da idéia una e indivisa; sua matéria é o segundo tempo da idéia e da imagem, o tempo da dialética e da divisão espacial e múltipla da idéia na matéria. Por essa razão o teatro é o Duplo: ele percorre ao inverso o movimento da criação, e de certo modo o destrói, multiplicando-o” (ARANTES, 1988, p. 51).

Na visão de Arantes, o teatro como *Duplo* é o exercício da arte dialética, definida por Artaud como “(...) a arte de considerar as idéias sob todos os aspectos imagináveis – é um método de repartição das idéias” (ARTAUD *apud* ARANTES, 1988, p. 27). Para Artaud, repartir as idéias é colocá-las no “segundo momento da criação, o da dificuldade e do Duplo, o da matéria e do adensamento da idéia” (ARTAUD, 1999, p. 52):

“Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, (...), de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações.” (ARTAUD, 1999, p. 52).

Trata-se, como defende Foucault, de se suspender a Origem, para que então o teatro seja direcionado rumo à criação de uma nova origem: uma origem sem origem, instalada no segundo tempo da criação (que é o lugar do *Teatro da Crueldade*), e a partir da qual tudo pode nascer. Trata-se de fazer sair de seu sono profundo as forças que adormecem em todas as formas, em todos os seres e em todas as coisas, e que jamais surgirão mediante uma postura meramente contemplativa dessas formas, desses seres e dessas coisas. Tais forças só ganharão vida através de uma colisão identitária entre elas e os homens.

Portanto, na concepção de Artaud, a arte não é imitação da vida, mas a vida é a afirmação de um princípio transcendente (de *uma parte de noite*, como disse Foucault) com o qual a arte volta a comunicar-se. Portanto, existe uma diferença fundamental entre aquilo que produz intensidade de vida e o que é mero lugar comum. Nesse sentido, Derrida afirma que “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação” (DERRIDA, 2005, p.152). Derrida ainda questiona se Artaud teria recusado dar o nome de representação ao *Teatro da Crueldade*:

“É certo que a cena *já não representará*, pois não virá acrescentar-se como uma ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela (...). Já não virá repetir um *presente*, re-presentar um presente que estaria noutra lugar e antes dela, cuja plenitude seria mais velha do que ela (...). Não mais será uma representação, se representação quer dizer superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos. Nem mesmo nos oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue *diante* de mim. A representação cruel deve investir-me. E a não-representação é portanto representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora do seu próprio espaço.” (DERRIDA, 2005, p. 157).

A partir desse pensamento, Derrida concluirá, então, que a não-representação em Artaud, engendra um espaço próprio, que se configura como um “apelo a uma *nova noção do espaço* e a *uma idéia particular do tempo*” (DERRIDA, 2005, p. 157), que se conectam ao universo do Duplo. Este fenômeno do *espaçamento* implica, por sua vez, no que Derrida denomina como *fechamento da representação clássica*, mas também como reconstituição de um espaço fechado de *representação originária*: “da

arquimanifestação da força ou da vida” (DERRIDA, 2005, p. 158). Assim seria no espaço cênico da Crueldade, o espetáculo agindo – tal como desejava Artaud – não apenas como um reflexo, mas como uma força. O *Teatro da Crueldade*, portanto, seria o teatro da “presença pura” (DERRIDA, 2005, p. 172).

Dentro dessa perspectiva, na qual se insere o teatro de Artaud, Hans-Thies Lehmann, na obra *Teatro Pós-Dramático* (2007) – uma análise e discussão das características principais da cena contemporânea – destaca que na pós-dramaticidade teatral ocorre o abandono de qualquer intenção mimética, representacional. Nessa manifestação teatral da contemporaneidade, Lehmann detecta a busca de uma teatralidade autônoma, uma procura efetiva de uma especificidade para a linguagem cênica, que passe a operar para além do conceito de drama (embora ainda com ele dialogue), que engendre uma atitude que consista na ultrapassagem das fronteiras entre as artes, bem como num modo diferente e inovador de combinar os signos teatrais.

É interessante apontar que Todorov, ao analisar o pensamento de Artaud, defende que “a arte não deve *representar* a vida, no que ela tem de mais essencial, deve *sê-la*” (TODOROV, 2003, p. 292). Assim, se aproximando efetivamente do que diz Lehmann sobre a pós-dramaticidade cênica, Todorov define o trajeto tomado por Artaud, como aquele no qual “a arte deve tender para uma autonomia total, para uma identificação com sua essência” (TODOROV, 2003, p. 292).

Então, a *teatralidade* de Artaud – que evoca para si a Vida (em sua intensidade oculta) enquanto um *Duplo*, e não enquanto um modelo meramente destinado a ser traduzido no palco – engendra um *espaço próprio* e *uma idéia peculiar de tempo*, aos quais não se destina mais a representação da vida na sua superfície cotidiana, ordinária, trivial. A *teatralidade* de Artaud é a *presentificação*, a *afirmação*, a manifestação, a identificação de uma vida preta de forças, uma vida cheia de sombras que a duplicam:

“(…) o verdadeiro teatro tem as suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é a única ainda a ter sombras que romperam suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações. Nossa idéia petrificada do teatro vai ao encontro da nossa idéia petrificada de uma cultura sem sombras em que, para qualquer lado que se volte, nosso espírito só encontra o vazio, ao passo que o espaço está cheio. Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir.” (ARTAUD, 1999, p. 07).

Na perspectiva de Artaud, o teatro como um *Duplo* da vida, destrói as falsas sombras, preparando um novo caminho para o nascimento de novas sombras, em cuja substância “agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida” (ARTAUD, 1999, p. 08). A *teatralidade* de Artaud se configura como um *Duplo* da vida porque nela, na materialidade de seu espaço e na virulência do movimento a que submete todos os signos, mantém viva a virtualidade e um sentido profundo do perigo. Essa linguagem concreta instala o Devir e a inquietação: “o teatro produz realidade, ou seja, é a arte da passagem e do devir, do rompimento das barreiras pela instalação da causalidade lateral e da relação produtiva do Duplo” (ARANTES, 1988, p. 60).

O teatro como um *Duplo* da vida concebe no espaço uma linguagem produtiva, e não representativa. No *Teatro da Crueldade* tudo passa por tudo, tudo se reparte por tudo, num confronto em que o Mesmo só se produz no e pelo Outro, não como negação deste, mas como afirmação. Em outras palavras, o teatro de Artaud enquanto *Duplo* da vida é uma ilusão que põe em xeque a própria ilusão da realidade: “a ilusão não versará mais sobre a verossimilhança ou a inverossimilhança da ação, mas sobre a força comunicativa e a realidade desta ação” (ARTAUD, 1995a, p. 31).

3.2 – O TEATRO E O MITO

O sentido da vida que Artaud evocou como um *Duplo* da sua *teatralidade* não corresponde de modo algum a um plano superficial, a uma vida trivial, banalizada pelo cotidiano social, na qual o que conta mais no indivíduo é o seu caráter, a sua psicologia. Gilles Deleuze, no ensaio *Do Esquizofrênico e da Menina*, presente na obra *A Lógica do Sentido*, nos aponta que para Artaud, “não existe mais superfície” (DELEUZE, 2003, p. 89). Artaud considera que “o teatro, longe de copiar a vida, põe-se em comunicação, quando pode, com as forças puras” (ARTAUD, 1999, p. 92) e profundas que constituem a essência da matéria vital.

As idéias de vida que servem de matéria-prima para a *teatralidade* artaudiana, são idéias “que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, (...) são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos” (ARTAUD, 1999, p. 102).

A vida, a faceta da vida que Artaud defende como um *Duplo* da sua *teatralidade*, se presentifica – como já foi dito anteriormente – através de naturezas múltiplas, entre elas pela natureza do Mito. Para Artaud, a natureza mítica é um dos domínios que o teatro perdeu. O teatro perdeu a idéia dessa equação vital, apaixonante, de ordem cósmica, que o remeteria ao universo do Mito, o qual, segundo Eliade, nos “força magicamente a retornar à origem” (ELIADE, 2000, p. 19).

Sílvia Fernandes, no prefácio da obra *Linguagem e Vida*⁴⁷, designa o movimento que anima o *Teatro da Crueldade* como “o impulso de insurreição contra a cultura ocidental e a tentativa, incansavelmente repetida, de retorno às origens sagradas da vida e do teatro” (FERNANDES, 1995, p. 12). Como o objetivo da *teatralidade* de Artaud não é o de resolver conflitos sociais ou psicológicos, nem tampouco o de servir de campo de batalha para as paixões morais, seu teatro almeja a expressão material “das verdades secretas”, trazendo “à luz do dia através de gestos ativos a parte refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir” (ARTAUD, 1999, p. 77).

Aquilo que Derrida chamou no teatro de Artaud de *Fechamento da Representação* – a construção de um espaço poético embrionário, originário, de presentificação de forças –, consiste em um apelo para uma *nova noção de espaço* e para *uma idéia particular do tempo*. Esse novo sentido do espaço e essa concepção peculiar do tempo, realizados pelo *Teatro da Crueldade*, são da ordem do Mito. Afirmam um espaço e um tempo universais, permeados pelo sagrado, pelas afetividades primordiais, pela presença escatológica, pelas coisas levadas à sua mais extrema possibilidade, até sua origem suprema e caótica (que terá como ponto de partida o palco da Crueldade).

Artaud defende uma *teatralidade* que seja um *Duplo* da vida, mas de uma vida que comunga plenamente com a dimensão do Mito. Teatro é vida, e para Artaud, a vida é mito. A *teatralidade* de Artaud, portanto, teria também como um *Duplo*, esse universo mítico. O teatro representativo era visto por Artaud como uma arte que perdera a capacidade de criar mitos, quando na verdade essa deveria ser uma de suas funções (necessidades) primordiais:

“Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar.” (ARTAUD, 1999, p. 137).

⁴⁷ Livro que foi publicado como uma coletânea de textos diversos (cartas, ensaios, manifestos, etc.), escritos por Artaud ao longo de sua vida.

Artaud cria uma *teatralidade* que, tendo o Mito como um *Duplo*, “tenciona demolir tudo para voltar ao essencial, para procurar, através de meios especificamente teatrais, realçar o essencial (...)” (ARTAUD, 1995a, p. 86), criando, assim, imagens que bebam na fonte dessa essência e nas quais o homem se reencontraria e se reconheceria.

Entretanto, essa essência não é harmônica; como foi apontado anteriormente, ela se situa no segundo tempo da criação, o tempo perigoso do *Duplo*, tempo no qual as forças estão em conflito e no qual o sagrado também é profano; onde cada ato e cada gesto são iniciados em duplicata, num movimento ambivalente. É essa a natureza essencial de Heliogábalo⁴⁸, imperador que, no entendimento de Artaud, transformou o trono romano em palco. Introduzindo o teatro, Heliogábalo inaugurou a poesia no palco de Roma. Segundo Artaud, Heliogábalo é, concomitantemente, o homem e a mulher:

“A religião do UM que se parte em DOIS para agir.
Para SER.
A religião da separação inicial do UM.
UM e DOIS reunidos no primeiro andrógino.
Que é ELE, o homem.
E é ELE, a mulher.
Ao mesmo tempo.
Reunidos em UM.”
(ARTAUD, 1983, p. 35)

Assim, sendo o território de um embate duplo, o território de uma origem sem separação, cada gesto de Heliogábalo manifesta-se como obra do *Devir*: “Ordem/Desordem, Unidade/Anarquia, Poesia/Dissonância, Ritmo/Discordância, Grandeza/Puerilidade, Generosidade/Crueldade” (ARTAUD, 1983, p. 47). Toda a ação de Heliogábalo envolve aspectos sagrados e profanos; o imperador romano aos olhos de Artaud sintetiza o que ocorre no teatro: a fusão do sagrado com o profano. Tal proposição pode ser vislumbrada não apenas na cena artaudiana, mas também nos trabalhos do Teatro Oficina, de Zé Celso Matinez Corrêa, bem como no Teatro Pobre, do polonês Jerzy Grotowski.

⁴⁸ *Heliogábalo ou O Anarquista Coroado* foi um texto escrito por Artaud em 1932/33 – paralelamente ao projeto do *Teatro da Crueldade* – e publicado em 1934. Cláudio Willer, organizador da obra *Os Escritos de Antonin Artaud* – coletânea de textos de Artaud da qual foram retirados os trechos aqui citados da obra *Heliogábalo* –, afirma em nota que um dos temas centrais desse livro “é o confronto entre o princípio masculino e feminino e a tentativa de fundi-los, feita por Heliogábalo de modo anárquico e pederástico, reproduzindo teatralmente a própria criação” (WILLER, 1983, p. 33). A atitude de Heliogábalo, portanto, simboliza a tentativa de transformar o mundo voltando às origens, algo semelhante àquilo que, para Artaud, seria a função do *Teatro da Crueldade*.

Mircea Eliade declara em sua obra *Mito e Realidade*, que “os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo” (ELIADE, 2000, p. 11). É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o homem, e os converte no que hoje eles são. O Mito, então, é considerado uma história sagrada e, portanto, “uma história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. Assim, “o mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem. (ELIADE, 2000, p. 12).

O mito, além de fundamentar a condição humana, também é capaz de modificá-la: para Eliade, “mesmo a conduta e as atividades profanas do homem têm por modelo as façanhas dos Entes Sobrenaturais” (ELIADE, 2000, p. 13). Conhecer os mitos para ele é, portanto, aprender o segredo da origem das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e a manipulá-las. E o que Artaud buscava, através da evocação da realidade mítica como um Duplo da sua *teatralidade*, era “desenterrar um certo número de segredos” (ARTAUD, 1995a, p. 37 e 38), que fossem colocados no domínio da cena, e que pudessem ser manipulados e multiplicados poeticamente no espaço:

“O teatro, que é poesia em ação, poesia realizada, tem de ser metafísico ou então não ser. Eis em poucas palavras o que penso e acredito que ideologicamente meu primeiro manifesto, acrescido desta última versão, remeta o teatro a seu verdadeiro plano, de onde ele jamais deveria ter descido, e que este plano é aquele dos ritos religiosos de base metafísica, quer dizer do plano do Universal.” (ARTAUD, 1995a, p. 108).

Artaud defende que o teatro é, sobretudo, ritual e mágico; ou seja, é um acontecimento que deve estabelecer conexão com as forças universais, tendo como base as crenças afetivas. A eficácia desse teatro se manifesta através de gestos que funcionam como signos ativos. Essa eficácia está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual. Isso não significa que se trata de levar ao palco temas religiosos, que seriam representados de modo tradicional.

Segundo a visão de Quilici, “o teatro sagrado não é aquele que necessariamente trabalha com temas religiosos. Mais do que um *falar sobre*, o que se pretende é propiciar uma *experiência do sagrado*.” (QUILICI, 2004, p. 38). A partir dessa premissa, Quilici afirma que o rito no *Teatro da Crueldade* (rito que é este teatro) não deve ser compreendido como expressão formal de um conteúdo religioso, “ele deve possuir um

poder operatório, desencadeando uma vivência de natureza singular, mas num sentido arcaico e primitivo.” (QUILICI, 2004, p. 38).

Nessa perspectiva de que o *Teatro da Crueldade* propicia uma *experiência do sagrado*, que o espectador deve vivenciar enquanto uma realidade, Eliade nos aponta que “Viver os mitos implica, pois, uma experiência ‘religiosa’, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana” (ELIADE, 2000, p. 22). Assim, se houver um sentido religioso no *Teatro da Crueldade* de Artaud, esse sentido se instala pela vivência de uma vida extraordinária, de uma vida labiríntica e imensa, que arremessa o ser para uma nova percepção do tempo, do espaço e de si mesmo.

Quando a cena da Crueldade evoca a presença do Mito, o seu espectador torna-se um contemporâneo dele. Segundo Eliade, quando um indivíduo participa de uma realidade mítica, ele se torna um contemporâneo dela: “isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial, o tempo que o evento teve lugar pela primeira vez. É por isso que se pode falar no ‘tempo forte’ do mito: é o Tempo prodigioso, sagrado, “em que algo de novo, de forte e de significativo se manifestou plenamente” (ELIADE, 2000, p. 22).

Este Tempo prodigioso, sagrado, forte, primordial, onde algo importante aconteceu, é chamado por Eliade de *Illo Tempore*. A *teatralidade* de Artaud, que trava um diálogo constante com o universo mítico, instala o *Illo Tempore*, fazendo com que os seus agentes, bem como os seus receptores, tornem-se contemporâneos desse tempo.

O teatro, na concepção de Artaud, configura-se enquanto uma operação ou uma cerimônia mágica que reconstituiria a origem do teatro, com a finalidade de desconstruí-la, criando uma nova origem, mais forte e sem separação, que devolverá ao teatro sua verdadeira função. Uma origem na qual, como disse Foucault, não há *mais a possibilidade de um conhecimento, mas sim aquela de um desconhecimento primeiro*. Em Artaud, observa-se a afirmação do sentido sagrado do Ritual. Ele queria colocar a ação do teatro no plano de um verdadeiro rito, que se configurasse enquanto uma gênese (do próprio teatro, bem como do homem e do mundo).

O teatro, segundo Artaud, deve então buscar uma ação ritual e religiosa: “O teatro naquilo que tem de sagrado, é como um sacrifício, como um rito que age, quer queira quer não, por mais distanciado que se esteja da idéia dos ritos, e do espírito sagrado. Pois essa ação, da qual falo, é orgânica, ela é tão verdadeira quanto as vibrações de uma música capaz de entorpecer as serpentes” (ARTAUD, 1995a, p. 117). Dessa forma, quando Artaud fala em ação, ele pensa em um acontecimento único, tão imprevisível

quanto qualquer ato e cujo valor é mensurado pelo grau de veracidade (e não por verossimilhança).

Nesse sentido, Lehmann destaca que no novo teatro, denominado por ele como *pós-dramático*, não é precisamente a categoria de *ação* que vigora, mas a de *estado* ou *situação*: “O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de *desdobramento do enredo* que lhe é própria na qualidade de arte temporal. Isso não exclui uma dinâmica particular que se mobiliza no ‘âmbito’ do estado – poder-se-ia chamá-la, por distinção com a dinâmica dramática, de *dinâmica cênica*.” (LEHMANN, 2007, p. 113). Para Lehmann, é evidente que a prática do teatro sempre possui uma dimensão do cerimonial, no entanto, o teatro *pós-dramático* libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer por si mesmo como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural: “o teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia.” (LEHMANN, 2007, p. 115).

O dramaturgo Jean Genet (1910-1986), segundo Lehmann, considerava – semelhantemente a Artaud – o teatro expressamente como cerimônia: “já os seus temas – o duplo, o espelho, o triunfo do sonho e da morte sobre a realidade – apontam essa direção” (LEHMANN, 2007, p. 116). De fato, Genet acreditava na idéia de que o teatro tinha como lugar próprio o cemitério, de que o teatro era em sua essência um ritual fúnebre. Nesse sentido, Martin Esslin analisa que o poema *Condamné à Mort (Condenado à Morte)*, escrito por Genet em 1939, “tem uma qualidade estranhamente ritual, de encantamento. Tem o sombrio esplendor de um ato religioso, como se os versos fossem uma fórmula mágica por meio da qual o morto pudesse ser trazido à vida” (ESSLIN, 1968, p. 182).

De acordo com Lehmann, os ideais de Genet encontram eco na obra do dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995), que defende a idéia de que o teatro é “um diálogo com os mortos” (MÜLLER *apud* LEHMANN, 2007, p. 116). Referência constante para o desenvolvimento das questões de Lehmann em torno do conceito do *pós-dramático*, Heiner Müller defendia a necessidade de que cada vez mais era preciso desenterrar os mortos, para exorcizá-los e deles se extrair o futuro. O medo da transformação, o medo da metamorfose: é sobre este pilar que se realiza a criação teatral, é esta a matéria-prima do teatro de Müller: “a fórmula do teatro é apenas nascimento e morte. O efeito do teatro, seu impacto, é o medo da transformação porque a última transformação é a morte” (MÜLLER, 2003, p. 98). De fato, o teatro pós-dramático, na sua essência, realiza

algo que poderia ser designado como uma *Poética da Morte*; um teatro que não teme mostrar e lidar com a transformação das coisas, um teatro que se apóia sobre a experiência abissal da metamorfose: “o corpo do teatro é sempre o da morte” (LEHMANN, 2007, p. 331).

Para Artaud, similarmente, o teatro só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e com o perigo, onde se dá “toda tentativa de metamorfose” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 324). No *Teatro da Crueldade*, as metamorfoses são desejadas. Portanto, pode-se sugerir que as idéias artaudianas sobre o teatro, sobre a restauração de sua linguagem, também estão calcadas numa *Poética da Morte*: “A morte, segundo Antonin Artaud, (...), é uma morte-vida-clorofila: morrer para muitas coisas que impedem o homem de viver, de pensar, de criar, de exultar” (LINS, 1999, p. 27). O teatro de Artaud⁴⁹ configura-se como o espaço alegórico da morte, da presença do mal, do “medo metafísico” e opera tal como uma epidemia, proporcionando uma percepção da dimensão sagrada da vida, dos nossos atos e dos acontecimentos, como se verá mais adiante.

Peter Brook, no livro *O Teatro e Seu Espaço*, também defende a idéia de um teatro sagrado: “chamo-o de Teatro Sagrado por abreviação, mas poderia também chamá-lo de *Teatro do Invisível-Tornado-Visível*: o conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos” (BROOK, 1970, p. 39). Para Brook, o melhor teatro romântico, os prazeres civilizados da Ópera e do balé foram, em determinada ocasião, grandes rebaixamentos de uma arte sagrada em suas origens. Entretanto, através dos séculos os Rituais Órficos foram transformados em um espetáculo de gala: “lenta e imperceptivelmente o vinho foi adulterado, gota por gota” (BROOK, 1970, p. 42). Desse modo, mesmo que o teatro tivesse tido, em suas origens, rituais que possibilitassem a encarnação do invisível, Peter Brook aponta que esses rituais se perderam, ou encontram-se em um lento processo de degeneração. Brook, tal como Artaud, afirma que “nós perdemos o significado de ritual e cerimônia”,

⁴⁹ Nesse sentido de construção de uma *poética da morte*, é impossível deixar de citar também o artista polonês Tadeusz Kantor, cuja mais recente fase de criação teatral foi designada como o “teatro da morte”, que se tornou mundialmente conhecido na década de 80. Lehmann diz que “Kantor quer alcançar uma perfeita autonomia do teatro, para que aquilo que se passa no palco se torne um acontecimento” (LEHMANN, 2007, p. 118). Similarmente, Artaud queria que a ação no seu teatro assumisse o estatuto de um acontecimento único. Em Kantor, segundo Lehmann, a ação como acontecimento livraria o palco de toda a falácia ingênua e de toda ilusão irresponsável. Portanto, se busca um estado de não-representação, sem um curso contínuo das ações, que são conectadas em uma forma quase ritual de evocação do passado. Tais características da obra de Kantor, como se viu até agora, dialogam efetivamente com princípios da *teatralidade* proposta por Artaud.

mas que, entretanto, os “velhos impulsos continuam a agitar-se em nós” (BROOK, 1970, p. 43), e caberia ao teatro desencadeá-los.

Talvez estes velhos impulsos que continuam a se agitar dentro de nós, como fala Brook, estejam situados naquele “real não utilizado pelos homens de hoje” do qual nos falou Artaud: “se o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida, uma espécie de poesia atroz expressa-se através dos atos estranhos em que as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor. Por mais que exijamos a magia, porém, no fundo temos medo de uma vida que se desenvolvesse inteiramente sob o signo da verdadeira magia” (ARTAUD, 1999, p. 03). Sobre a busca artaudiana por uma *teatralidade* da ordem do Sagrado, da Magia e do Mito, Peter Brook conclui:

“O que ele queria em sua busca pelo sagrado era algo absoluto: desejava um teatro que fosse um lugar sagrado; desejava que este teatro fosse servido por um cortejo de dedicados atores e diretores devotos que criariam, a partir de suas próprias vísceras, uma eterna sucessão de violentas imagens cênicas, provocando explosões espontâneas de matéria humana tão poderosas que nunca mais ninguém reverteria ao teatro do blá-blá-blá e da piadinha. Ele queria que o teatro contivesse tudo o que é geralmente reservado ao crime e à guerra. Queria uma platéia que abandonasse todas as suas defesas, que se permitisse ser perfurada, chocada, assustada, estuprada, para que ao mesmo tempo ela pudesse ser injetada com uma nova e poderosa carga. (...) Artaud dizia que só no teatro poderíamos nos libertar das formas limitadas nas quais vivemos nosso dia-a-dia. Isto fazia do teatro um lugar sagrado onde pudesse ser encontrada uma realidade maior.” (BROOK, 1970, p. 52).

Essa realidade maior, a realidade do Mito (que segundo Eliade é ‘verdadeiro’, uma vez que se refere a *realidades*) é um dos Duplos que o *Teatro da Crueldade* encontra para conduzir a *teatralidade* à sua razão de ser: Artaud acredita que o teatro somente voltará a ser ele próprio no dia em que “tiver encontrado, de forma material, imediatamente eficaz, o sentido de uma certa ação ritual e religiosa, ação de dissociação psicológica, de liberação orgânica, de sublimação espiritual decisiva à qual ele estava primitivamente destinado” (ARTAUD, 1995a, p. 98). Para Artaud o teatro seria o único meio válido e eficaz para se atingir o organismo, de forma a reconstruí-lo, de modo a matar sua conformação (tal como ela é), para que assim ele pudesse renascer.

Se Artaud professa através de seu teatro um encontro com a morte, com o aniquilamento do sujeito da representação, condicionado por sistemas, se através do seu teatro ele quer levar o homem a perseguir o desconhecido, o não-pensado, talvez um dos legados de sua *teatralidade* seja o aprendizado da morte: “quando há uma concordância

no pensamento dos homens, onde se pode dizer que essa concordância se efetua, a não ser no vazio morto do espaço?” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 317).

Artaud concebe, então, através da relação de duplicidade com o universo do Mito, um teatro que é o ensinamento da morte (ou seja, da vida). Sobre a importância desse fato comenta um dos personagens de uma das peças de Heiner Müller, intitulada *A Missão*: “A miséria de vocês é que não sabem morrer. Por isso matam tudo ao redor de vocês” (MÜLLER, 1987, p. 46). É preciso aprender a morrer, ou antes, a viver. É preciso aprender a viver para se aprender a morrer; é preciso morrer para alcançar a verdadeira vida que, segundo Artaud, “toda vez que (...) é tocada, reage através do sonho e de fantasmas” (ARTAUD, 1983, p. 89).

Além disso, é crucial a recordação de que Artaud afirma a cultura e a vida num mesmo plano, inseparáveis. Nesse sentido, no texto *O Teatro e os Deuses*, publicado na obra *Artaud e o Teatro*, de Virmaux, Artaud declara que a cultura é um movimento do espírito que vai do vazio para as formas, e das formas volta a entrar no vazio, “tanto no vazio quanto na morte. Ser cultivado é queimar formas, queimar formas para ganhar a vida. É aprender a manter-se de pé no movimento incessante das formas que destruímos sucessivamente. Os mexicanos não conheciam outra atitude que não fosse esse vaivém da morte para a vida” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 317).

O espaço cênico da Crueldade opera, portanto, como um espaço da morte, da metamorfose, do êxtase escatológico, de um sonho fantasmagórico que reúne a vida e a morte num mesmo espasmo. Artaud, na obra denominada *A Arte e a Morte*, afirma a idéia de a morte não estar fora do domínio do espírito e, que dentro de certos limites, ela pode ser conhecível e abordável por uma certa sensibilidade.

Para ele, o espírito humano pode experimentar uma sensação de morte em vida: “tudo o que abandona o domínio da percepção ordenada e clara ao nível das coisas escritas, tudo o que visa criar uma inversão das aparências, introduzir uma dúvida na posição das imagens do espírito em relação umas às outras, tudo o que provoca a confusão sem destruir a força do pensamento que irrompe, tudo o que inverte a relação entre as coisas, conferindo ao perturbado pensamento um ainda mais vasto ar de verdade e violência, tudo isto oferece à morte uma saída, põe-nos em contato com os mais purificados estados de espírito em cujo seio a morte se exprime” (ARTAUD, 1993, p. 13 e 14).

A morte em Artaud tem uma natureza dupla: ela é, concomitantemente, vida. Ela é a “morte-vida-clorofila” como designou Daniel Lins, aquela que mata o que impede o

homem de criar, de ultrapassar, de ressurgir, de exultar. Artaud afirma numa passagem da obra *História Vivida de Artaud-Momo*, que “aqueles que vivem, vivem dos mortos. É preciso que a morte também viva” (ARTAUD, 1983, p. 126). Nesse sentido, Eliade afirma que na sua relação com os Mitos Cosmogônicos (mitos de Criação), o homem é levado à consciência de que o mundo “deverá ser periodicamente renovado, para não perecer” (ELIADE, 2000, p. 45).

O mundo existente é um mundo vivo, habitado por seres de carne e osso, e, por isso mesmo, encontra-se submetido às leis do vir-a-ser, da velhice, da miserabilidade do corpo humano, enfim, da morte. É por esse motivo que Eliade aponta uma necessidade de reparação desse mundo, de sua renovação. Essa idéia de reparação do mundo, da necessidade de renovação das coisas e do homem embutidas no Mito, nos remete a uma atmosfera escatológica.

O termo *Escatologia* é de origem grega. É composto por duas palavras: “*eskatos*”, que quer dizer “postremo, derradeiro”, e “*logos*”, que significa “doutrina, tratado.” (Larousse Cultural, 1998, v. 9, p. 2167). Do ponto de vista da Teologia, a *Escatologia* é apontada como o “conjunto de doutrinas e crenças sobre o destino último do homem após a sua morte (escatologia individual) e sobre o destino do universo após a sua desaparecimento (escatologia universal).” (Larousse Cultural, 1998, v. 9, p. 2167).

Nesse sentido, Escatologia seria o tratado ou a doutrina sobre as últimas coisas, sobre os passos derradeiros da humanidade. Compreende-se que no universo da escatologia o fim das coisas, do homem e do mundo, traz consigo uma série de revelações, que servirão para o começo de uma nova existência (vide o *Apocalipse de São João*). Assim, a escatologia é compreendida por Eliade como “uma cosmogonia do futuro.” (ELIADE, 2000, p. 52).

Para que uma renovação do mundo ocorra só há um caminho possível: o retorno ao *Illo Tempore*, espaço-tempo onde o começo e o fim estão organicamente ligados, e onde a renovação da criação pode ser iniciada. No *Teatro da Crueldade* – onde se pretende uma reconstituição da origem que engendraria uma origem nova, desencadeada no presente da cena, uma origem onde não haveria separações estanques, mas uma coexistência desordenada, caótica – para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos.

Em outros termos, segundo Eliade, “para a obtenção de um começo absoluto, o fim do Mundo deve ser radical” e “a escatologia é apenas a prefiguração de uma cosmogonia

do futuro.” (ELIADE, 2000, p. 51). Portanto, os mitos do Fim do Mundo colocam em evidência a mobilidade da origem: “efetivamente, a partir de um certo momento, a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso.” (ELIADE, 2000, p. 52).

Dentro dessa perspectiva, a *teatralidade* de Artaud se manifesta como uma tentativa de destruição da velha linguagem do teatro ocidental, para que se realize uma nova linguagem, na qual “os gestos têm o valor das palavras, as atitudes têm um sentido simbólico profundo (...), e o espetáculo todo, em vez de ter em vista o efeito e o charme, será para o espírito um meio de reconhecimento, de vertigem e de revelação” (ARTAUD, 1995a, p. 83). Quilici afirma que o rito no teatro de Artaud “permite recuperar a idéia da ação teatral como um acontecimento que envolve e inclui artistas e público, instaurando e revelando uma nova realidade” (QUILICI, 2004, p. 46) e um novo corpo (uma nova consciência).

A partir daí, verifica-se em Artaud as freqüentes associações entre rito e magia. Artaud busca na magia primitiva os indícios de uma outra racionalidade e de uma outra ciência, e não apenas uma mera inspiração imaginária:

“O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, (...). O ato que eu falo visa à total transformação orgânica e física verdadeira do corpo humano. Por quê? Porque o teatro não é essa parada cênica onde se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne onde anatomicamente pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de se fazer um corpo.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 321 e 322).

Portanto, sendo o teatro um *Duplo* da vida – revelada pela natureza do Mito –, a cena da Crueldade se configura enquanto o espaço mítico sobre o qual se constrói uma *Poética da Morte*. No entanto, esta poética da morte no teatro de Artaud é instaurada como possibilidade de renascimento, de ressurgimento, onde *se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de se fazer um corpo*, fator que, segundo Quilici, “modificaria a própria condição ontológica do homem.” (QUILICI, 2004, p. 49). Para Artaud, são outros estados de ser que deverão constituir uma nova cultura e uma nova sociedade.

Nesse sentido, Peter Brook aponta o fato de que “todas as religiões afirmam que o invisível é sempre visível.” (BROOK, 1970, p. 55). Entretanto, o ensino religioso afirma que “este invisível-visível não pode ser visto automaticamente: só pode ser visto em certas condições.” (BROOK, 1970, p. 55). Aproximando-se da constatação de Lehmann – aquela

que se refere à transformação da ação do teatro pós-dramático em acontecimento ritual, manifestada por *estados* ou *situações* tomadas como *qualidades estéticas*, suplantando uma *dinâmica dramática* em prol de uma *dinâmica cênica* – Brook diz que as condições que permitem a percepção do invisível-visível podem estar relacionadas a certos *estados* ou a uma certa *compreensão*: “de qualquer forma compreender a visibilidade do invisível é um trabalho que dura uma vida.” (BROOK, 1970, p. 55).

A *teatralidade* da Crueldade de Artaud comunga com o espaço e o tempo do Mito. Ela presentifica o *Illo Tempore* - um *tempo primordial*, o *tempo forte do mito* – através do gesto ritualístico, da ação como um ritual, como um acontecimento. Ela busca uma manifestação, uma expressão e uma experiência da ordem do sagrado. Nessa *teatralidade-duplo-do-Mito*, se reconhecerá o concreto através do abstrato, e se compreenderá que o homem e as coisas são transformados por uma arte de posse.

E, segundo Brook, toda arte sagrada ajuda o trabalho de compreensão do invisível, uma vez que “um teatro sagrado não só apresenta o invisível, mas também oferece condições que possibilitam a sua percepção.” (BROOK, 1970, p. 55). A *teatralidade* ritual de Artaud, nesse sentido, surge como possibilidade de reconexão com as potências vitais, com os afetos primordiais e com todo o componente escatológico contidos no mito, aproximando os seus espectadores da instabilidade ameaçadora, da desordem, da anarquia e do caos: “O teatro é Terra de Fogo, lagunas do céu, batalha de Sonhos. Teatro é Solenidade. Dêem lugar para o teatro, senhores, lugar para o teatro daqueles a quem basta o campo ilimitado do espírito.” (ARTAUD, 1995a, p. 132).

Efetivamente, este *campo ilimitado do espírito* – o campo do invisível, meio que duplica a vida na morte e a morte na vida – está situado na realidade do Mito, um dos Duplos que caracteriza a *teatralidade* da Crueldade.

3.3 – O TEATRO E A METAFÍSICA

O filósofo Henri Bergson, em seu ensaio *Introdução à Metafísica*, aponta que apesar das divergências existentes entre os estudiosos das concepções do *absoluto*, há um acordo entre eles, referente à idéia que distingue duas maneiras profundamente diferentes de se conhecer uma coisa:

“A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a

nenhum ponto de vista e não se apóia em nenhum símbolo. Acerca da primeira maneira de conhecer, diremos que ela se detém no *relativo*; quanto à segunda, onde ela é possível, diremos que ela atinge o *absoluto*.” (BERGSON, 1974, p. 19).

Desse modo, quando Bergson fala de um movimento absoluto, ele atribui às coisas um interior e “como que estados de alma”, em relação aos quais há empatia e inserção através de um esforço de imaginação por parte do observador. “E o que experimentarei não dependerá nem do ponto de vista adotado em relação ao objeto, pois estarei no próprio objeto, nem dos símbolos pelos quais poderia traduzi-lo, pois terei renunciado a toda tradução para possuir o original” (BERGSON, 1974, p. 19). Portanto, essa renúncia de qualquer tradução para a posse do original, do absoluto – que constitui a Metafísica – revela que o significado e o movimento de determinada coisa não será mais apreendido de fora, nem tampouco a partir do sujeito: mas sim de dentro da coisa, nela mesma, em si própria:

“Se existe um meio de possuir uma realidade absolutamente, em lugar de a conhecer relativamente, de colocar-se nela em vez de adotar pontos de vista sobre ela, de ter a intuição em vez de fazer a análise, enfim, de a apreender fora de toda expressão, tradução ou representação simbólica, a metafísica é este meio. *A metafísica é, pois, a ciência que pretende dispensar os símbolos.*” (BERGSON, 1974, p. 21).

Entretanto, o filósofo chama a atenção para o fato de que a “intuição metafísica” só é alcançada pela força dos conhecimentos materiais. A metafísica não se configura enquanto um resumo ou uma síntese de conhecimentos. Por outro lado, a metafísica não tem nada em comum com uma generalização da experiência, mas poderia ser definida como a “*experiência integral*” (BERGSON, 1974, p. 45).

Nesse sentido, Grotowski afirma na obra *Em Busca de um Teatro Pobre* que a descoberta e o uso prático das regras do teatro evidenciam que as montagens “não se originam de postulados estéticos *a priori*; antes, como disse Sartre: *cada técnica conduz à metafísica*” (GROTOWSKI, 1992, p. 16). Para Peter Brook, “o teatro de Grotowski é o que mais se aproximou do ideal de Artaud” (BROOK, 1970, p. 60). O teatro do encenador polonês, segundo Brook, é sagrado porque sua intenção é sagrada. Grotowski, se aproximando efetivamente dos ideais artaudianos, declara que o teatro deveria ser capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentimento e julgamento:

“Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nessa luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. (...) Este desafio do tabu, esta transgressão, provoca a surpresa que arranca a máscara, capacitando-nos a nos entregar, indefesos, a algo que é impossível de ser definido mas que contém Eros e Caritas.” (GROTOWSKI, 1992, p. 19).

Um olhar mais atencioso sobre essas idéias de Grotowski, evidencia que, como Artaud, ele defende a função de desmascaramento que o teatro teria. Grotowski fala de uma obscuridade que irrompe numa superfície e se revela, ele toca na questão do teatro como um ato de provocação e diz que os espectadores deveriam vivenciar a realidade mítica de Eros e Caritas⁵⁰, que são entidades mitológicas que se referem ao amor, ao encantamento, à alegria, ao êxtase, ao Caos.

Francis Bacon, na obra *A Sabedoria do Antigos*, diz que o amor, a alegria, são “o apetite, o instinto da substância primitiva, ou melhor ainda, *o movimento natural do átomo*; na verdade, a força única e original que constitui e afeiçoa todas as coisas a partir da matéria.” (BACON, 2002, p. 57). Neste sentido, buscando captar os fluxos invisíveis que governam a vida, Artaud defende no texto *O Teatro e a Anatomia*, que o “teatro é o lugar onde a gente se entrega com o coração alegre.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 320), é lugar do êxtase e da exaltação.

Já foi visto que a *teatralidade* artaudiana evoca como Duplos – como elementos que a compõem – a Vida e o Mito, os quais se referem a uma intensidade nevrálgica, profunda, oculta, universal, original. Dessa forma, pode-se considerar que o universo do Mito e o sentido da Vida, convocados por Artaud para comporem a sua *teatralidade*, são desdobramentos de uma ordem metafísica, uma vez que são realidades que fazem menção ao Absoluto e que conduzem o ser à vivência desse Absoluto.

Grotowski denomina a ação do teatro como um “ato total” – um processo de desnudamento, um “*processo de autodoação*.” (GROTOWSKI, 1992, p. 33). Nesse sentido, ele se aproxima do pensamento de Artaud, pois o *Teatro da Crueldade* deveria ser

⁵⁰ Eros, ou Cupido, é considerado o deus grego do amor. Hesíodo, na sua *Teogonia*, apresenta Eros como o filho do Caos, e, portanto, como um deus primordial. Além de ser caracterizado como belo e irresistível, conduzindo a uma “cegueira” do bom senso, Eros possui também um papel unificador e coordenador dos elementos, contribuindo para a passagem do Caos ao Cosmos. Caritas, ou Graças, são as deusas gregas da dança, dos modos e da graça do amor. Seguidoras de Afrodite, são consideradas as deusas da alegria e do encantamento. O nome dessas deusas vem de uma palavra de origem latina que significa caridade, solidariedade. Por isso, também, essas deusas eram tidas como deusas da benevolência.

concretizado como um ato total, dirigido ao homem total, ao homem tomado metafisicamente. Artaud afirma que “o verdadeiro teatro é muito mais trepidante, é muito mais alienado. Estado espasmódico do coração aberto e que tudo dá àquilo que não existe e que não é, e nada àquilo que é, e que se vê, que se cerca, onde não se pode ficar e permanecer.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 327).

Na necessidade que o teatro teria de ser um ato de provocação, de transgressão, de vivência do plano metafísico, não caberia mais ao espectador assumir a primeira maneira de se conhecer uma coisa que, de acordo com Bergson, seria rodeando-a (um modo *relativo* de percepção). Ao espectador da Crueldade é exigida uma maneira *absoluta* de percepção e de relação com as coisas; ele participa de um processo que se desenrola através de um entrar nas coisas, o que lhe possibilita a *posse do original*. Artaud, portanto, almeja que essa comunhão entre o homem e os elementos propostos pela *teatralidade* característica do espetáculo da Crueldade, propicie o conhecimento das relações poéticas existentes entre as coisas, o mundo e os seres, não somente pela revelação dos signos, mas, sobretudo, pelo que eles ocultam ao revelarem.

Esse ideal metafísico para o teatro, essa necessidade que engendra uma entrada nas coisas, relaciona-se profundamente com a presença de uma *Poética da Morte* na *teatralidade* de Artaud; ele declara que “a vida deve reviver na metafísica, e esta atitude difícil, que perturba as pessoas de hoje em dia, é a atitude de todas as raças puras que sempre se sentiram ao mesmo tempo na morte e na vida” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 317).

Assim, querendo conduzir a vida a uma “revivência” do Absoluto, Artaud propõe um teatro metafísico, um teatro que tenha também como *Duplo* a Metafísica. Para situá-la dentro da sua *teatralidade*, Artaud parte de uma análise do quadro “*As Filhas de Loth*” (1509), de Lucas van den Leyden, exposto no museu do Louvre, em Paris. Sobre esta tela, Artaud argumenta que “mesmo antes de poder ver do que se trata, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os ouvidos, por assim dizer, emocionam-se ao mesmo tempo que os olhos (...)” (ARTAUD, 1999, p. 32).

Artaud também considera que pela disposição e interação de cores e formas reveladas, essa pintura “anuncia uma espécie de drama da natureza” (ARTAUD, 1999, p. 32), “um drama de alta importância intelectual” (ARTAUD, 1999, p. 31). No seu movimento de expansão das fronteiras da arte e, sobretudo, dos limites da *teatralidade*, Artaud produziu uma infinidade de desenhos e pinturas, bem como diversos ensaios sobre

o ato de pintar, sobre o verdadeiro significado da pintura, inspirando-se na obra de alguns pintores, como Van Gogh, Jean de Bosschère, Balthus, Paolo Uccello, etc.

Ele destacava a linguagem essencial da pintura como aquela que produzisse sonoridades através de formas, temas e cores; que a pintura verdadeira era, em sua essência, como o verdadeiro teatro: “um mundo ao vivo, um mundo nu, cheio de filamentos e correias, onde a força irritante de um fogo dilacera o firmamento interior, o dilaceramento da inteligência, onde a expansão das forças originais, onde os estados que não se pode nomear aparecem em sua expressão mais pura, menos suspeita de ligas reais” (ARTAUD, 1995a, p. 200).

Essa relação estabelecida por Artaud entre o teatro e a pintura, dois geradores de imagens, é bem anterior a esse momento em que parado diante da tela de Leyden, no museu do Louvre, foi tomado repentinamente pelas profundas analogias que descobre entre a deflagração dramática da tela, a encenação cósmica do pintor, e a linguagem do seu teatro.

No seu ensaio sobre os desenhos de Artaud, intitulado *Desenho, Pintura e Teatro*, Paule Thevenin aponta que ao mencionar os desenhos feitos por Artaud, ela pensa não só nas grandes composições, às vezes de cores bastante vivas, que ele próprio apresentava como *desenhos escritos*, mas também nas centenas de formas, que, a partir de Rodez⁵¹, constelaram seus cadernos; “formas desenhadas que furavam o papel chegando a arrancar pedaços e que ele declarou com veemência serem *notas, palavras e fragmentos*, a serem consideradas sempre como inseparáveis de sua escrita” (THEVENIN, 1999, p. 109).

Através do que ela chama de “singularidade desses desenhos” (THEVENIN, 1999, p. 110), seria possível reconhecê-los “pelo que realmente são, isto é como *gestos*” (THEVENIN, 1999, p. 110), e, uma vez reconhecidos como tal, esses desenhos penetrariam de forma mais contundente em quem quer que os contemplasse. Para Thevenin, o *Teatro da Crueldade* acontece como um “espetáculo total”:

“Por isso, quando Antonin Artaud refere-se a teatro, fala da respiração e do corpo, tanto do corpo do ator como do corpo do espectador, daquela ciência que o ator deve dominar para conhecer com precisão os pontos do corpo a serem atingidos para *atirar o espectador em transes mágicos*; fala do inconsciente e do sonho, de um *sonho que devora o sonho*, da morte e da vida, da metafísica e da poesia; fala também de cores, de linhas, de espaço e de perspectiva e, assim, fala-nos muito de pintura. E não posso deixar de traçar um paralelo entre o fato de ter concebido os gestos do ator como *hieróglifos em animação* e o momento posterior em

⁵¹ Última estadia de Artaud no período dos seus nove anos de internamento em asilos manicomial.

que veio a constatar seus desenhos como gestos.” (THEVENIN, 1999, p. 111).

Aqui ganha destaque a criação e manutenção do profundo diálogo entre os princípios estéticos e temáticos da pintura e do teatro. Para Artaud, a pintura e o teatro são concebidos enquanto *gestos*, e todos os seus desenhos são considerados *desenhos escrituras*, em cujo suporte também se faz encenação: por meio *de formas desenhadas que furam o papel chegando a arrancar pedaços*, através de perfurações feitas no papel com cigarro aceso. Essa escritura idiossincrática, talvez possa ser considerada também encenação, encenação no papel. É assim que a tela *As Filhas de Loth* – uma pintura que pela interação dos signos, faz encenar – é apontada por Artaud como aquilo “que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence” (ARTAUD, 1999, p. 35).

A tela de Lucas van den Leyden comporta o *Devir*, o Caos, o Maravilhoso, o Equilíbrio e até mesmo a impotência da palavra, enfim, tudo aquilo que Artaud diz ser a expressão do verdadeiro teatro:

“De repente, no crepitar de fogos de artifício, através do bombardeio noturno das estrelas, dos raios, das bombas solares, vemos de repente revelar-se a nossos olhos, numa luz de anunciação, em relevo sobre a noite, alguns detalhes da paisagem: árvores, torre, montanhas, casas, cuja iluminação e cuja aparição permanecerão para sempre ligadas em nosso espírito à idéia desse dilaceramento sonoro; não é possível exprimir melhor esta submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifestado no céu do que dizendo que, embora tenham luz própria, permanecem relacionados ao fogo como espécies de ecos amortecidos, como pontos de referência vivos, nascidos do fogo e ali colocados para permitir que ele exerça toda a sua força de destruição.” (ARTAUD, 1999, p. 33).

A partir desse trecho, onde Artaud analisa a pintura que o teatro deveria ser, percebe-se também um grande valor atribuído aos efeitos sonoros e visuais dentro da *teatralidade* da Crueldade. Segundo Thevenin, “o olhar deve ser acionado, tanto quanto o ouvido ou quaisquer outros receptores da sensibilidade, e talvez a visão deva ser, entre todos os sentidos, o primeiro a ser convocado” (THEVENIN, 1999, p. 112). Thevenin ainda afirma que não acredita que haja outro texto escrito sobre teatro em que se tenha insistido tanto sobre a imagem como é o caso dos textos que compõem a obra *O Teatro e seu Duplo*.

Talvez pela importância da visão dentro da sua poética teatral, Artaud defenda a idéia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena. Tal prática, segundo Artaud “impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e a

palavra” (ARTAUD, 1999, p. 40). Assim, na proposição de uma *teatralidade* que seja um *Duplo* do plano metafísico, Artaud afirma a cena como “um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta” (ARTAUD, 1999, p. 36). Essa linguagem concreta engendra uma poesia no espaço que se destina ao aparato sensorial do espectador. Segundo Artaud, existe uma poesia para os sentidos; entretanto, ela só se manifestará plenamente na cena na medida em que os pensamentos que expressa escapem à linguagem articulada.

Artaud define o que seria essa “linguagem material e sólida” (ARTAUD, 1999, p. 36), que não mais seria submetida à hegemonia da palavra: “ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos” (ARTAUD, 1999, p. 36 e 37). Essa linguagem da *teatralidade* de Artaud é definida por ele como “poesia no espaço”, que deveria ser “capaz de criar como que imagens materiais” (ARTAUD, 1999, p. 37). Isto porque, na visão de Artaud, essa poesia só poderá ser totalmente eficaz se ganhar concretude, se produzir objetivamente alguma coisa através de sua presença ativa na cena.

Essa poesia no espaço, além de ser criada “com combinações de linhas, formas, cores, objetos em estado bruto” (elementos típicos da arte da pintura), também pertence, segundo Artaud, “à linguagem através dos signos” (ARTAUD, 1999, p. 38); entretanto, tais signos não são os signos estratificados da velha linguagem do teatro. Assim é que Artaud nos fala de uma “linguagem teatral pura, que escapa à palavra”, de uma “linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico tal como existem ainda em certas pantomimas não pervertidas” (ARTAUD, 1999, p. 38). Por *pantomima não pervertida*, Artaud entende a pantomima direta em que os gestos, ao contrário de representarem palavras, corpos de frases – como ocorria com a pantomima européia na época –, manifestam efetivamente idéias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, forças puras.

É interessante observarmos que na leitura que Todorov realiza sobre os escritos de Artaud reunidos na obra *O Teatro e Seu Duplo*, o processo artaudiano contra a linguagem estagnada do teatro ocidental é concebido, no seu âmago, como um processo de definição da linguagem simbólica, “uma linguagem que não está separada do seu devir, da sua própria criação.” (TODOROV, 2003, p. 280 e 281). Daí deduz-se que, se para Artaud, a linguagem (em voga na sua época) se contenta em ser o ponto final de um processo, a linguagem simbólica será, então, um trajeto entre a necessidade de significar e seu resultado. O *Teatro da Crueldade* configura-se como o lugar, dentro do qual o

aproveitamento das possibilidades físicas imediatas, oferecidas pela cena, substituiria as formas imobilizadas da arte teatral por formas vivas e ameaçadoras. Portanto, de acordo com Todorov, a primeira característica das linguagens simbólicas – e particularmente do teatro – é que elas não dispõem de um sistema de signos preestabelecido: “falar, então, de uma linguagem simbólica significa precisamente inventá-la.” (TODOROV, 2003, p. 281).

Susan Sontag, nesse sentido, afirma que é preciso levar em conta na arte que as idéias podem ser utilizadas como “estimulantes sensoriais” (SONTAG, 1987, p. 200). Para Artaud, o teatro nunca deveria perder o sentido da seriedade, da eficácia imediata e perniciosa, do Perigo (*grande medo metafísico*: medo da morte enquanto metamorfose, enquanto transformação das coisas). O teatro, ainda, nunca deveria romper com o espírito de anarquia profunda que está na base de toda a poesia: “(...) a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.” (ARTAUD, 1999, p. 42).

Para Artaud o teatro seria o lugar de “toda tentativa de metamorfose e de revolução definitiva e integral” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 324). A realização em cena dessa idéia de perigo busca o imprevisto não nas situações, mas nas coisas; busca fazer a passagem intempestiva, brusca, de uma imagem pensada para uma imagem verdadeira. No teatro de Artaud, todos os meios de expressão utilizáveis em cena – como a música, a dança, as artes plásticas, a pantomima, a mímica, a gesticulação, as entonações, a arquitetura, a iluminação e o cenário – descubrem a sua poesia própria através do modo subversivo como interagem entre si⁵².

Tais meios de expressão do teatro deveriam se constituir como “verdadeiros hieróglifos” (ARTAUD, 1999, p. 39), espécie de signos-gestos, *desenhos-escritos*, que são explicados da seguinte maneira por Artaud: “pego os objetos, as coisas da extensão como imagens, como palavras que reúno e faço interagirem entre si segundo as leis do simbolismo e das analogias vivas. Leis eternas de toda poesia e de toda linguagem viável; e, entre outras coisas, as dos ideogramas da China e dos velhos hieróglifos egípcios” (ARTAUD *apud* TODOROV, 2003, p. 286 e 287). Os hieróglifos são signos que flutuam

⁵² Na *Carta à Comoedia*, escrita em Paris, no dia 18 de setembro de 1932, Artaud defende que na sua concepção de teatro, a poesia e a imaginação deveriam reencontrar seu lado virulento e perigoso: “A poesia é uma força dissociadora e anárquica, que, por analogias, associações, imagens, vive apenas de uma subversão de relações conhecidas. A novidade está em subverter estas relações não apenas no domínio exterior, no domínio da natureza, mas no domínio interior (...)” (ARTAUD, 1995, p. 83).

entre o espírito e a matéria, apropriando-se de ambos para submetê-los a um jogo de analogias e de expansão infinitos. De acordo com Arantes, “o hieróglifo é uma forma material, e nesse sentido é um figura que traz em si a reconciliação entre as idéias e as coisas, entre a consciência e o mundo. Mas como não é uma síntese seletiva, ou seja, como mantém e conserva a virulência da potencialidade das forças em conflito – a reconciliação aparece como uma dispersão, como uma expansão multiplicadora das idéias e das coisas, da consciência e do mundo.” (ARANTES, 1988, p. 43). O hieróglifo é, portanto, uma figura dialética por excelência, no sentido de Artaud, produtora e resultante da multiplicação.

Dentro dessa perspectiva, Lehmann afirma que o teatro, a partir da década de 70 do século passado até os dias atuais, “partilha com outras artes (...) a tendência à auto-reflexão e à autotematização.” (LEHMANN, 2007, p. 19) e que a prática radical da encenação também problematiza o seu *status* de realidade aparente. Segundo Lehmann, um dos pontos que caracterizam a cena pós-dramática é “um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais” (2007, p. 19). Esta é uma das razões para que se designe um setor considerável do novo teatro como “pós-dramático”:

“Ao mesmo tempo, o novo texto teatral, que sempre reflete sua condição de estrutura lingüística, é um texto teatral “não mais dramático”. Na medida em que alude ao gênero literário do drama, o título “Teatro pós-dramático” sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do teatro esteja no centro desta investigação, de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e “material” da configuração cênica, e não como o regente dessa configuração.” (LEHMANN, 2007, p. 19).

Assim, buscando também uma teatralidade autônoma, auto-reflexiva, Artaud contrapõe um “teatro oriental de tendências metafísicas” a um “teatro ocidental de tendências psicológicas.” (ARTAUD, 1999, p. 44). Para ele, “o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as conseqüências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da encenação, considerada como uma linguagem no espaço e em movimento.” (ARTAUD, 1999, p. 45 e 46). Extrair as conseqüências poéticas extremas dos meios teatrais é, segundo Artaud, fazer a metafísica desses meios. A *teatralidade* de Artaud deveria promover a metafísica dos acontecimentos. A construção de uma linguagem que desenvolveria todas as suas conseqüências poéticas e físicas em todos os sentidos e em todos os planos da consciência, que levaria necessariamente o pensamento a assumir

atitudes profundas que são designadas por Artaud como “*metafísica em atividade*” (ARTAUD, 1999, p. 44).

Nessa luta por uma teatralidade duplo da metafísica, Artaud edifica sua luta contra a palavra senhora da cena – “teatro é encenação, muito mais do que a peça escrita e falada.” (ARTAUD, 1999, p. 40). Entretanto, na construção dessa linguagem espacial, *ativa e anárquica*, Artaud não quer, em absoluto, suprimir do teatro a palavra, o texto, o diálogo, mas fazê-los mudar sua destinação: “(...) mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação do domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas (...)” (ARTAUD, 1999, p. 80).

Assim, ao invés da trivial utilização da palavra que, na visão de Artaud, perdera a capacidade de produzir imagens e deixara de ser um meio sensível de expansão, o *Teatro da Crueldade* dela lançaria mão dando-lhe um sentido excepcional e incomum: devolvendo-lhe suas possibilidades de comoção física, dividindo-a e distribuindo-a ativamente no espaço da cena, considerando-a, enfim, sob a forma do *Encantamento*. Assim, toda a expressão cênica viria da necessidade da *Palavra*, detectada no ato da cena:

O teatro, ao contrário do que se pratica aqui – ou seja, na Europa, ou melhor, no Ocidente –, não se baseará mais no diálogo, e o próprio diálogo, (...) não será redigido, fixo a priori, mas em cena; será feito em cena, criado em cena, em correlação com outra linguagem – e com as *necessidades* –, das atitudes, dos signos, dos movimentos e dos objetos. Mas todas essas tentativas produzindo-se sobre a matéria, onde a *Palavra* surgirá como uma *necessidade*, como o resultado de uma série de compressões, choques, atritos cênicos, evoluções de todo o tipo. (ARTAUD, 1999, p. 131).

No teatro de Artaud a palavra não é mais o ponto de partida para a encenação (mais importante do que ela é o discurso do teatro, que segundo Lehmann, encontra-se no centro das investigações do teatro pós-dramático, como pode ser visto na citação anterior), que deveria se configurar como o local privilegiado da construção de imagens, através da interação dos elementos da cena, gerando uma poesia (no e) do espaço. A palavra no *Teatro da Crueldade* seria *um dos* signos de construção das imagens. A palavra seria, assim, apenas *mais um* entre os diversos elementos da encenação, e não mais aquilo que ditaria predominantemente as conformações da cena. Se a palavra não dita mais o direcionamento cênico, se ela é apenas mais uns dos elementos da encenação, em Artaud, ela passa a encenar.

A acepção lógica da palavra, mola mestra da utilização da palavra no teatro ocidental, deveria, na visão de Artaud, sucumbir e dar lugar à abordagem material e sonora da palavra; a palavra deveria ser tomada na sua potência de materialidade, como um “*objeto sólido e que abala as coisas*”. Isso leva Artaud a questionar a linguagem tal qual ela era concebida no teatro europeu de sua época (onde a palavra era considerada o meio principal de expressão), e a encenação que era tida como alguma coisa inferior em relação ao texto⁵³. Artaud questionava se a palavra, tal como era utilizada no teatro de sua época, responderia “verdadeiramente a todas as necessidades orgânicas da vida” (ARTAUD, 1995a, p. 73); e, concomitantemente, via na palavra, tal como deveria ser utilizada no seu *Teatro da Crueldade*, um poder mágico de evocação e de realização.

Ao tecer seus pensamentos sobre a arte cinematográfica, Artaud também constata que, como o teatro, o cinema em voga na sua época era portador de uma linguagem em completo estado de ressecamento. Dessa forma, Artaud defendia a realização de “um filme com situações puramente visuais, cujo drama decorreria de um choque infligido aos olhos, tirado, (...), da própria substância do olhar, não proveniente de circunstâncias psicológicas de essência discursiva, que não passam de texto traduzido visualmente.” (ARTAUD, 1995a, p. 159).

Para ele, não se tratava de encontrar na linguagem visual um equivalente da linguagem escrita, da qual aquela só seria uma má tradução. Artaud almejava divulgar a própria essência da linguagem e transportar a ação para um plano em que qualquer tradução se tornasse inútil, e, no qual, a ação atuasse quase intuitivamente sobre o cérebro.

Artaud, que sempre distinguiu no cinema uma virtude própria ao movimento secreto e à matéria de imagens, afirmava que esta arte deveria existir, sobretudo, “para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência (...). O cinema acontece numa guinada do pensamento humano, neste momento preciso onde a linguagem gasta perde seu poder de símbolo, onde o espírito está enfasiado do jogo das representações” (ARTAUD, 1995a, p. 172).

É interessante perceber que na sua busca por uma linguagem essencial do cinema, Artaud reivindica para esta arte as mesmas questões reivindicadas para a linguagem do

⁵³ Num dos ensaios de Artaud, encontrado no livro *Linguagem e Vida*, intitulado *O Teatro e a Psicologia – O Teatro e a Poesia*, ele aponta que “o teatro só será devolvido a ele mesmo no dia em que toda a representação dramática se desenvolver diretamente a partir do palco, e não como uma segunda versão de um texto definitivamente escrito, suficiente a si mesmo, e limitado às suas próprias possibilidades” (ARTAUD, 1995a, p. 73).

teatro, isto é, o verdadeiro sentido da arte cinematográfica se confunde com o verdadeiro sentido da arte teatral: “Se o cinema não for feito para traduzir os sonhos ou tudo aquilo que na vida desperta assemelha-se ao domínio dos sonhos, o cinema não existe. Nada o diferencia do teatro” (ARTAUD, 1995a, p. 172).

A linguagem dos sonhos, onde as palavras se comportam enquanto símbolos vivos, onde elas perdem todo o seu caráter estratificado, hierarquizante e apaziguador, enfim, onde a palavra adquire o estatuto de encenação (porque é fonte geradora de imagens poéticas que não se configuram gratuitamente, provocando o surgimento, por sua vez, de outras imagens da mesma veia espiritual e que atingem a própria substância do olhar humano, abalando as coisas), é um caminho fértil, segundo Artaud, para se fazer a metafísica da linguagem articulada:

“Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias (...), é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*.” (ARTAUD, 1999, p. 46 e 47).

Nesse sentido, Artaud declara em carta escrita a Marcel Dalio, em 27 de junho de 1932, que “o ponto no qual quero insistir é que as peças que escolhi não são para mim um fim, mas um meio: *são peças que não podem atrapalhar o emprego dos procedimentos cênicos que tenho em vista*” (ARTAUD, 1995a, p. 86). Heiner Müller ao discutir sobre o estatuto do texto teatral declara que “a literatura existe para opor resistência ao teatro. Só quando o texto não pode ser representado, da forma como o teatro existe, é que ele é produtivo para o teatro, ou interessante” (MÜLLER *apud* RÖHL, 1997, p. 55). No entanto, Artaud e Müller, ao abordarem uma mesma questão, desenvolvem idéias opostas: se em Müller cabe ao texto opôr resistência ao teatro, em Artaud seria a *teatralidade* (*os procedimentos cênicos* que tinha em vista) que deveria oferecer resistência ao texto.

Desse modo, Artaud defende que não existe peça, qualquer que seja a sua qualidade, que não possa ser melhorada e mesmo corrigida e refeita por uma encenação competente. E a encenação da *Crueldade* requer uma *teatralidade* que tome a palavra no seu sentido metafísico: “as palavras têm faculdades metafísicas, não é proibido conceber a palavra como o gesto do plano universal, e é nesse plano aliás que ela adquire sua

maior eficácia, como força de dissociação das aparências materiais, de todos os estados em que o espírito se estabilizou e teria tendência a repousar” (ARTAUD, 1999, p. 77).

Recordando as palavras de Bergson a respeito da metafísica – *A metafísica é, pois, a ciência que pretende dispensar os símbolos* –, vislumbramos em Artaud, defensor da metafísica enquanto um *Duplo* de sua *teatralidade*, um movimento semelhante, quando ele defende que os símbolos claros, que tudo revelam, que se expõem enquanto superfície, são símbolos mortos e dispensáveis para o teatro. Para Artaud, idéias claras, são idéias mortas.

Peter Brook, nesse sentido, afirma que a forma verdadeira só chega no último instante, às vezes até depois. É um nascimento. A verdadeira forma não é como a construção de um edifício, em que cada ação é um avanço lógico em relação à ação anterior: “pelo contrário, o verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo. Toda demolição cria um espaço perigoso, no qual há menos suportes e menos apoios” (BROOK, 1999, p. 20). O símbolo, o hieróglifo, portanto, na *teatralidade* de Artaud, expressa a origem e é uma instância que aloja o conflito de idéias, imagens e sentimentos.

Este pensamento de Peter Brook articula-se efetivamente com a idéia artaudiana do Perigo, na qual se vislumbra a necessidade de entrada no vazio. Para Artaud, todo sentimento é na verdade intraduzível. “Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A verdadeira expressão esconde o que ela manifesta” (ARTAUD, 1999, p. 79). Desse modo, a autêntica expressão opõe o espírito ao vazio real da natureza, engendrando uma reação que opera, segundo Artaud, como uma espécie de “*cheia no pensamento*” (ARTAUD, 1999, p. 79). Ou, como defende Artaud, “se preferirem, em relação à manifestação-ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento” (ARTAUD, 1999, p. 79); um vazio que é concomitantemente uma *cheia* (tal como o *Duplo*, uma presença-ausente).

Todo sentimento forte, que comunga com as forças naturais, segundo Artaud, provoca nos seres a idéia de vazio. É a linguagem clara, exposta em superfície, que impede a nossa imersão nesse vazio. E para Artaud, é preciso reaver as forças de um vazio, sem o qual não existe realidade. Sua *teatralidade*, *Duplo* da metafísica, evoca a necessidade de “amadurecer o vazio. Povoar o espaço para cobrir o vazio é encontrar o caminho do vazio” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 319). O vazio convida o espírito a não se petrificar em si mesmo, mas, ao contrário, ele convoca o espírito a marchar:

“Cultura no espaço quer dizer cultura de um espírito que não pára de respirar e de sentir-se vivo no espaço, que chama a si os corpos do espaço como os próprios objetos de seu pensamento, mas que, enquanto espírito, se situa no meio do espaço, quer dizer no seu ponto morto. Talvez seja uma idéia metafísica, essa idéia do ponto morto no espaço pelo qual o espírito deve passar. Mas sem metafísica não há cultura. (...) A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio para as formas, e das formas volta a entrar no vazio, tanto no vazio quanto na morte. Ser cultivado é queimar formas, queimar formas para ganhar a vida.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 317).

Portanto, a *teatralidade* de Artaud, também um *Duplo* da Metafísica, é um convite para que se marche em direção a uma “entrada nas coisas”, ao vazio existente e latente nas coisas, para que se chegue a *possuir o original*, para que se possa reencontrar a vida. No seu teatro, a metafísica se situa na experiência direta e material da cena, tornando possível a experimentação da realidade absoluta, da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de um espírito entulhado de pensamentos claros e já sedimentados.

3.4 – O TEATRO E A PESTE

Anteriormente, quando foram estabelecidos pontos aproximativos entre o teatro de Artaud e o teatro de Grotowski, assinalou-se que para ambos a ação do teatro se configuraria enquanto um fenômeno de desmascaramento, de confrontação. A peste, assim como o teatro na perspectiva de Artaud, é “uma crise que se resolve pela morte ou pela cura.” (ARTAUD, 1999, p. 28). Se a peste é o tempo de um mal superior, como defende Artaud, “uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação”, o teatro também é um mal, uma vez que se configura como “o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição.” (ARTAUD, 1999, p. 28).

Portanto, no processo múltiplo da construção de sua *teatralidade*, Artaud evoca também o caráter empestado da vida como um *Duplo* do seu teatro. Como um *Duplo* da Peste, a encenação da Crueldade age como uma verdadeira epidemia: sob a ação do flagelo da peste, os quadros da sociedade desmoronam, a ordem se liquefaz, seu caráter epidêmico e atroz promove a derrocada da psicologia, dos sistemas vigorantes, das leis cotidianas, das instituições e das crenças. Percebe-se, então, que a reforma teatral proposta por Artaud deveria realizar semelhante operação:

“Como a peste, o teatro é portanto uma formidável convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos. (...) Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. Assim como a peste, ele é o tempo do mal, o triunfo das forças negras que uma força ainda mais profunda alimenta até a extinção.” (ARTAUD, 1999, p. 27)

Assim, o jogo teatral como a peste, é um delírio que se comunica efetivamente. Uma epidemia de peste, de acordo com Artaud, toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos. O *Teatro da Crueldade*, por sua vez, “também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.” (ARTAUD, 1999, p. 24). A peste é a instauração do impossível, do invisível, do lado obscuro das forças, que corrói as ilusões da consciência a respeito da condição humana.

Na sua obra *Artaud: Teatro e Cultura*, Arantes esclarece que durante a ação epidêmica da peste, “apagam-se os limites entre o possível e o permitido; assim como o corpo individual não é mais uma complexo hierarquizado de funções com vistas a um fim, mas o espaço de séries de estados ou acontecimentos, o corpo coletivo torna-se lugar da manifestação do mal como promiscuidade da regra e do regrado, do espaço e do movimento.” (ARANTES, 1988, p. 18). E de fato, Artaud acreditava que o teatro só teria início se o impossível (e não o permitido e o aceito) se presentificasse no espaço cênico: “nós cremos em todas as ameaças do invisível. E é contra o invisível mesmo que nós lutamos. Nós estamos inteiramente dedicados a desenterrar um certo número de segredos.” (ARTAUD, 1995a, p. 37 e 38).

Artaud, na carta escrita a André Rolland de Renéville, em 8 de abril de 1933, tenta explicar a relação poética entre o teatro e o Duplo da peste:

“Considerando (...) todos os fenômenos em sua universalidade, e se quisermos notar na própria peste todas as variações que ela apresenta através dos tempos e do espaço, podemos adquirir uma perversão maior da vida que, em suma, sem tocar o corpo, produz organicamente as desordens mais excessivas – e podemos nos pôr de acordo para chamar de peste essa perversão, no momento em que no mundo moral, social, psicológico e psíquico ela produz desordens tão absolutas, tão fulminantes e quase abstratas. Se quisermos em seguida reconhecer (...), que não existem doenças, mas doentes, devemos evocar a figura virtual e arbitrária de um mal que se assemelha ao teatro quando ele é epidêmico e profundamente desorganizador, isto é, quando ele reúne um conjunto suficiente de traços extremos, e de desordens reveladoras.

Entretanto, nessa virtualidade e nessa arbitrariedade existe às vezes alguma coisa de concreto. Ou melhor, essa virtualidade e essa arbitrariedade influem periodicamente sobre os corpos, a matéria, as consciências, o corpo social e os acontecimentos, de tal modo que uma figura física e aprisionada da peste se liberta de tempos em tempos.” (ARTAUD, 1995a, p. 112).

Já foi colocado anteriormente que Artaud verificava, de quando em quando, a irrupção de cataclismas que nos conduziriam a um reencontro com a vida. Essas desordens reveladoras da peste, trazendo à tona o fundo latente da existência (que se desenrola como uma peste em ação), iluminam os limites possíveis do desejo e da consciência. A vida (e o teatro) dá-se, portanto, como epidemia.

Dessa forma, deixando-se influenciar pelo teatro oriental, pelo modo mais profundo de relação que os orientais mantêm com sua cultura, Artaud afirma, no texto *O Teatro e os Deuses*⁵⁴, a necessidade de buscar o porquê da vida estar doente, e “o que foi que apodreceu a idéia de vida.” (ARTAUD, *apud* VIRMAUX, 2000, p. 315). Artaud declara que a China, por professar uma cultura cuja compreensão das coisas é profunda, pôde conhecer a natureza da cólera e conhecendo sua natureza, pode então erradicá-la.

Artaud diz que a medicina dos chineses, “medicina arquimilenar”, soube curar a cólera. Em face do europeu, o chinês traz um conhecimento da natureza através de uma ciência do espírito, “ele conhece os graus do vazio e do cheio que descrevem os estados ponderáveis da alma, os chineses sabem discernir a natureza e suas doenças, e se pode dizer que eles souberam discernir a natureza das doenças.” (ARTAUD *apud* VIRMAUX, 2000, p. 316). Segundo Artaud, os chineses também perceberam o perigo iminente de sua repentina aparição, uma vez que como diz Camus, no seu romance *A Peste*, “o bacilo da peste não morre nem desaparece, fica dezenas de anos a dormir nos móveis e nas roupas, espera com paciência nos quartos, nos porões, nas malas, nos papéis, nos lenços – e chega talvez o dia em que, para a desgraça e ensinamento dos homens, a peste acorda os ratos e os manda morrer numa cidade feliz.” (CAMUS, 1950, p. 281).

Desse modo, caberia à *teatralidade* da peste em Artaud a função de despertar, pela força epidêmica de sua virtualidade, a consciência humana para o mal absoluto no qual a vida se debate. A epidemia de peste no teatro de Artaud opera como escatologia: é a destruição da consciência e da matéria, para o surgimento de uma nova consciência e de

⁵⁴ Texto que faz parte da obra *Os Tarahumaras*, e que consiste numa conferência pronunciada por Artaud em 1936, na Universidade do México. Este texto foi retirado da obra *Artaud e o Teatro*, de Alain Virmaux (2000).

uma nova matéria. Mas isso não significa que Artaud quer expurgar a peste do seu teatro e, portanto, da vida. É a força maravilhosa da epidemia de peste, instalada no espaço, no corpo, no gesto, na enunciação, nas personagens, na consciência humana, nas palavras, que descortina uma linguagem ativa e anárquica, tão evocada para sua poética teatral.

Portanto, é somente engendrando essa realidade epidêmica – “Mas o que vem a ser a peste? É a vida, nada mais” (CAMUS, 1950, p. 280) – que o teatro voltará a ser considerado verdadeiro: “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente reprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual.” (ARTAUD, 1999, p. 24).

Nessa perspectiva do jogo virtual de desmascaramento, que é o jogo teatral, Artaud aponta que o estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto, “é idêntico ao estado do ator (...) integralmente penetrado e transformado por seus sentimentos.” (ARTAUD, 1999, p. 20). Entre o ator que persegue a sua sensibilidade e o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens, há uma colisão identitária. Entretanto, o “delírio” do ator, ao contrário do delírio do empestado, é consciente, calculado, estudado. Considerando que, segundo Artaud, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade, uma vez lançado em seu furor, é preciso muito mais virtude ao ator para impedir-se de cometer um crime do que coragem ao assassino para efetivar o seu; e Artaud acredita que “é aqui que, em sua gratuidade, a ação de um sentimento no teatro surge como algo infinitamente mais válido do que a ação de um sentimento realizado.” (ARTAUD, 1999, p. 21).

Assim, comparado ao furor do assassino que se esgota, o furor do ator permanece num círculo puro e fechado: “o furor do assassino realizou um ato, ele se descarrega e perde contato com a força que o inspira mas que não mais o alimentará.” (ARTAUD, 1999, p. 21). Dessa maneira, Artaud defende que o furor deve assumir a forma do ator, que se nega à medida que se libera, se fundindo na universalidade, com a consciência desperta.

Portanto, o teatro de Artaud é como a peste, não por ser um caminho que leva à realidade, mas, porque a sua realidade se confunde profundamente com a da peste. A força da epidemia é uma das realidades que compõem a sua *teatralidade*. E o homem inserido nessa *teatralidade*, presentificado pela figura do ator, é um empestado: seus gestos são desesperados e inúteis; ele dá sua morte em espetáculo e, desse modo, exalta e prolonga a peste para além de si mesma. O teatro, como a peste, desenreda conflitos,

libera forças, desencadeia outras possibilidades e, segundo Artaud, “se essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.” (ARTAUD, 1999, p. 28).

O teatro como *Duplo* da Peste promove, na visão de Artaud, o transbordamento de um gigantesco abcesso coletivo. A *teatralidade* da peste em Artaud é uma presença cruel, mas também necessária e benéfica. A instauração da peste no espaço da Crueldade é uma abertura da consciência a um estado de *reconhecimento*, de encontro com a verdade essencial da qual somos feitos e da qual é feita a vida. E a peste, em Artaud, por comungar com a natureza mítica, se apresenta também como o espaço da escatologia, como o avançar de algo que se encaminha para uma destruição, para um fim. Um fim que, se espera, nos revele algo de essencial.

Respondendo às críticas feitas por Santo Agostinho em relação às influências nocivas do teatro para os costumes sociais, Artaud pondera que “pode ser que o veneno do teatro lançado no corpo social o desagregue, (...), mas então ele o faz como uma peste, um flagelo vingador, uma epidemia salvadora.” (ARTAUD, 1999, p. 28). De fato, Artaud vê no teatro e na peste algo de “vitorioso e vingativo ao mesmo tempo” (ARTAUD, 1999, p. 23):

“A ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixaza e o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para as coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam.” (ARTAUD, 1999, p. 29).

Portanto, a *teatralidade* de Artaud, concretizada também por sua relação de *Duplo* com a Peste, dá-se como uma presença que dilacera, que desmascara não apenas as ilusões da consciência que atribuem um sentido falso à vida, mas a própria consciência e todos os sentidos, os corpos individuais, bem como toda a coletividade. Porém, a relação entre o teatro e a peste, um “trabalho de razão poética”, segundo Arantes, “não se dá como esforço para dissolver o mistério, mas para afirmá-lo.” (ARANTES, 1988, p. 17). Um esforço necessário, caso o teatro queira voltar à sua essência, encontrando as relações explosivas entre as coisas.

A peste como um *Duplo* se conforma, então, como a afirmação do Grande Mistério, e por ser anárquica, por engendrar uma desordem, uma subversão e perversão das coisas, instala na cena da Crueldade a Poesia que, para Artaud, é o teatro: “a forma maior de epidemia é a peste, não há outra; a forma maior da poesia é o teatro; não

poderíamos encontrar outra: eis aí o tema e o elo.” (ARTAUD *apud* ARANTES, 1988, p. 17).

3.5 – O TEATRO E O ATLETISMO AFETIVO

Embora, como se acabou de ver, Artaud tenha estabelecido uma série de analogias entre o teatro e a peste, percebe-se que no plano do ator, da atuação e das personagens teatrais, ele nos aponta uma diferença fundamental entre essas duas instâncias:

“Com essa diferença, (...), que as personagens e os sentimentos provocados pela peste representam o último estado de uma força espiritual que se extingue, ao passo que as personagens e os sentimentos de teatro são, ao contrário, a ressurreição de uma força espiritual que cresce em intensidade, e em densidade, e se afirma à medida que se propaga. Assim (...) o sentimento do teatro deixa o ator intacto, e não se converte em realidade por um ato.” (ARTAUD, 1995, p. 113).

Artaud, ao estabelecer essa diferença entre o ator “empestado” e o personagem da peste, não queria afirmar de modo algum que o sentimento do ator da Crueldade se despojasse da eficácia, da densidade ou da ação. Ao contrário, é preciso que o ator atinja o furor necessário, o furor poético exigido pela cena, e, para isso, lhe será pedido um controle rigoroso sobre o que Artaud chama de *musculatura afetiva*.

Artaud admite no ator “uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1999, p. 151). Para ele, o ator é como um atleta do coração; a esfera afetiva é aquilo que lhe pertence organicamente e é através dela que o ator deve exercer a vida no teatro:

“O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano.” (ARTAUD, 1999, p. 151).

Tanto o ator quanto o atleta trabalham com movimentos musculares de esforço. Entretanto, enquanto o atleta se apóia neste trabalho para correr, para vencer limites físicos, o ator nele se apóia para “lançar uma imprecação espasmódica” (ARTAUD, 1999, p. 151), mas cujo curso é jogado para o interior. O ator ultrapassa os limites de sua interioridade. Artaud defende que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana, corresponde uma respiração: “enquanto no ator o corpo é apoiado pela respiração, (...) no atleta físico é a respiração que se apóia no corpo”

(ARTAUD, 1999, p. 152). Nesse sentido, Odette Aslan, na obra *O Ator no Século XX*, aponta que “através de uma respiração voluntária, pode-se fazer reaparecer a vida, remontar pela via dos estágios. O ator que não está conseguindo o sentimento requerido pode penetrar nele pela respiração, se conhecer aquela que convém a este sentimento.” (ASLAN, 1994, p. 257).

Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um *Duplo*, como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade. Tal espectro afetivo, Duplo do ator, é plástico, material e não reconhece limites:

“O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir.” (ARTAUD, 1999, p. 153).

Dessa forma, a crença na materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Artaud aponta que o ator deve tomar consciência de que uma paixão é matéria, é algo que pode se manifestar concretamente: “saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania.” (ARTAUD, 1999, p. 154).

Aproximando as idéias de Artaud do pensamento de Grotowski sobre a pobreza do teatro, Sontag declara que sendo o *Teatro da Crueldade* uma arte mestra (uma forma de arte total), não pode ser construída por uma série de adições: “Artaud não está destacando principalmente o que o teatro acrescenta a seus meios. Ao contrário, ele procura purgar o teatro do que lhe é irrelevante ou cômodo” (SONTAG, 1986, p. 30). Portanto, na visão de Sontag, ao reivindicar um teatro no qual o ator verbalmente orientado da Europa seria novamente treinado como um atleta do coração, Artaud revela seu gosto inveterado pelo esforço espiritual e físico, pela arte enquanto provação.

Grotowski, por seu lado, também quis eliminar tudo o que julgava supérfluo no teatro, através da poética da *Via Negativa*: “torna-se necessário, sem dúvida, eliminar, e não adicionar. Por isto, temos de perguntar o que é indispensável ao teatro.” (GROTOWSKI, 1992, p. 27). O próprio encenador polonês responde a essa questão, apontando que o teatro se realiza apenas através do encontro do ator e do espectador, fora isso nada é importante. Grotowski vai considerar o ator do seu *Teatro Pobre* como um “ator santo”.

Convém explicar que Grotowski se refere a essa santidade como um descrente (não há um sentido religioso propriamente dito, há uma promoção de um espaço onde se

experimenta o sagrado). O ator é aquele que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o em sacrifício publicamente. Se este corpo se reduz à demonstração do que é – algo que qualquer pessoa pode executar – não constitui um instrumento capaz de criar um ato espiritual:

“Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso (...), então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção, está próximo da santidade.” (GROTOWSKI, 1992, p. 29).

Similarmente, Artaud declara que se o ator consegue alcançar as paixões através de suas forças, ao invés de considerá-las como puras abstrações, ele adquire um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro, a um verdadeiro xamã. O importante é tomar consciência das localizações do pensamento afetivo e um meio de reconhecimento é o esforço, “e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo.” (ARTAUD, 1999, p. 157).

Portanto, cabe ao ator da Crueldade, o atleta do coração, tomar ciência de que “a memória do coração é durável e, sem dúvida, o ator pensa com o coração”, e, na cena da Crueldade, “o coração é preponderante.” (ARTAUD, 1999, p. 153). Isso significa que Artaud defende o exercício do teatro e da vida como afetividade. No teatro, mais do que em qualquer outro lugar, “é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência.” (ARTAUD, 1999, p. 153). Assim, um sentimento que assume a forma de um hieróglifo vivo, através da tomada de consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivalerá a um desencadeamento das afetividades potenciais, manifestando uma amplitude surda e profunda, de uma violência incomum.

O ator, atleta do coração, através de seus gestos e das suas projeções espirituais, refaz a cadeia entre *o que é e o que não é*. Mas, para isso, ele deve conhecer as localizações afetivas do corpo: “é cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica” (ARTAUD, 1999, p. 160) e materializa hieróglifos vivos a serem decifrados pelo espectador, que encontrará no *Teatro da Crueldade* uma realidade na qual se poderá acreditar.

Essa realidade, na qual o espectador poderá acreditar e penetrar, é engendrada por uma *teatralidade* que se edifica através do universo conceitual do *Duplo*. Do teatro com

seu *Duplo*, do teatro com a Vida, que se revela pela natureza do Mito, da Metafísica, da Alquimia, da Peste, do Atletismo Afetivo e da Crueldade.

3.6 – O TEATRO E A CRUELDADE

Segundo Artaud, “todas as nossas idéias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada mais adere à vida.” (ARTAUD, 1999, p. 03). Esta lamentável cisão, do ponto de vista de Artaud, é a causa concreta de as coisas se vingarem, e a poesia que não se encontra mais nos homens e que eles não mais conseguem vislumbrar nas coisas, reaparece repentinamente pelo lado mau das coisas: “nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência em possuir a vida.” (ARTAUD, 1999, p. 03).

Motivado por essas idéias, Artaud, na obra *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, publicada na coletânea *Os Escritos de Antonin Artaud*, organizada por Cláudio Willer, coloca diante de nós uma importante questão:

“A questão que se coloca... O que é grave é sabermos que atrás da ordem desse mundo existe uma outra. Que outra? Não o sabemos. O número e a ordem de suposições possíveis neste campo é precisamente o infinito! E que é o infinito? Não o sabemos com certeza. É uma palavra que usamos para designar a abertura da nossa consciência diante da possibilidade desmedida, inesgotável e desmedida. E o que é a consciência? Não o sabemos com certeza. É o nada. Um nada que usamos para designar quando não sabemos alguma coisa e de que forma não o sabemos e então dizemos consciência, do lado da consciência quando há cem mil outros lados. E então? Parece que a consciência está ligada em nós ao desejo sexual e à fome. Mas poderia igualmente não estar ligada a eles. Dizem, é possível dizer, há quem diga que a consciência é um apetite, o apetite de viver.” (ARTAUD *apud* WILLER, 1983, p. 154 e 155).

A palavra *Crueldade* foi utilizada diversas vezes neste estudo. Muito foi falado sobre “a cena da Crueldade”, “a teatralidade da Crueldade”, “o Teatro da Crueldade”, “o ator da Crueldade”. No entanto, o que significa Crueldade? Em que sentido Artaud a concebe como um *Duplo* da sua *teatralidade*? Porque o seu teatro é um Teatro da Crueldade?

Segundo Derrida, o *Teatro da Crueldade* não seria um teatro do inconsciente. Seria quase o contrário: “a crueldade é a consciência, é a lucidez exposta.” (DERRIDA, 2005, p. 165). Artaud afirma a *Crueldade* como sendo, antes de mais nada, lúcida, “é

uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada.” (ARTAUD, 1999, p. 118).

Portanto, como professa Derrida, se o *Teatro da Crueldade* é realmente um teatro do sonho, ele é um teatro “do sonho *cruel*, isto é, absolutamente necessário e determinado, de um sonho calculado, dirigido, em oposição ao que Artaud julgava ser a desordem empírica dos sonhos espontâneos. As vias e as figuras do sonho podem prestar-se a um controle.” (DERRIDA, 2005, p. 164).

O *Teatro da Crueldade*, como aponta Derrida, é um “teatro hierático”, no qual uma regressão para o inconsciente fracassa se não “despertar o sagrado, se não for experiência *mística* da *revelação*, da *manifestação* da vida, no seu afloramento primeiro.” (DERRIDA, 2005, p. 165 e 166). E como foi apontado anteriormente, o símbolo do sonho *cruel* em que consiste a *teatralidade* da Crueldade de Artaud, se manifesta através dos hieróglifos, uma escritura figurativa utilizada no Egito Antigo.

Sendo a consciência exposta, a Crueldade se configuraria, portanto, como um apetite de viver, como um caminho necessário que nos levaria a possuir a vida:

“A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente.” (ARTAUD, 1999, p. 119).

A partir dessa declaração de Artaud, na qual ele afirma a existência da Crueldade no seu pensamento, mas também a necessidade inexorável de tomada de consciência dessa presença, conclui-se – de acordo com Sontag – que a Crueldade “é uma questão ontológica” (SONTAG, 1987, p. 200). Felício faz a mesma afirmação: “a Crueldade não é física, nem moral, mas ontológica, vinculada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano destruído” (FELÍCIO, 1996, p. 79). Sontag, no ensaio analítico sobre a famosa montagem de Peter Brook do texto de Peter Weiss, *Marat/Sade*, intitulado *Marat/Sade/Artaud*, aponta que “os que propõem a versão ontológica da crueldade querem que sua arte represente o contexto mais amplo possível para a ação humana, pelo menos um contexto mais amplo do que o oferecido pela arte realista. Este contexto mais amplo é o que Sade chama de *natureza* e o que Artaud entende quando diz que tudo *o que age é uma crueldade*” (SONTAG, 1987, p. 200).

Nesse sentido, Artaud acredita que, no momento atual da existência, uma espécie de dever humano torna-se urgente e, tal noção de dever obriga o homem a tomar consciência de todas as forças ruins que compõem o espírito do tempo. “Existe em algum lugar um desregramento do qual não somos senhores, qualquer que seja o nome com que se queira chamá-lo. Desse desregramento participa toda a sorte de crimes inexplicáveis entre si, de crimes gratuitos” (ARTAUD, 1995a, p. 117). Para Artaud, o teatro em voga na sua época demonstrava a total incapacidade humana de reagir, e mesmo de viver, enfim, a pouca consciência que o ser humano teria da necessidade e da Crueldade da vida. Diante dessa premissa, Artaud define a destinação da sua poética teatral:

“Semelhante teatro é dirigido necessariamente ao povo. É necessário que se dirija apenas ao povo. Ele só tem razão de ser se agir sobre as massas, massas consideráveis. Não é um teatro de estetas. Os meios de ação física e técnica de que dispõe, dirigidos sobretudo aos nervos e não à razão, são fatais. Tais golpes não podem falhar.” (ARTAUD, 1995a, p. 118).

Assim, penetrado pela idéia de que a massa pensa primeiro com os sentidos⁵⁵, o *Teatro da Crueldade* propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a buscar na agitação das massas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um resquício da poesia que se encontra nas festas e nas multidões.

Contudo, essa violência sensorial promovida pela *Crueldade*, esses golpes fatais que devem ser certos, não se reduzem à promoção do terror e do sangue. É um equívoco interpretar a presença da Crueldade somente por essa via. Assim, Brito afirma que a Crueldade de Artaud, “pode eventualmente recorrer ao horror, ao sangue derramado, mas não se detém nesta etapa, pois é de essência metafísica” (BRITO, 2000, p. 39).

Artaud diz que “tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, caso ele pretenda reencontrar sua necessidade” (ARTAUD, 1999, p. 96). Entretanto, “o amor cotidiano, a ambição pessoal, as agitações diárias só têm valor enquanto reação a essa espécie de terrível lirismo que existe nos Mitos aos quais coletividades imensas aderiram” (ARTAUD, 1999, p. 96). Portanto, no teatro de Artaud pode haver sadismo, crimes, torturas, atrocidades, mas não necessariamente. E se, eventualmente, eles surgirem em cena, será com o intuito de abrir um caminho para

⁵⁵ Tal pensamento encontra eco no filme brasileiro *Amarelo Manga*, de 2003, dirigido por Cláudio Assis, que considera e evidencia seus personagens como sendo apenas “estômago e sexo”. Eles agem, sentem e pensam, submetidos a essa realidade.

um mal muito mais essencial. “A crueldade é, desta maneira, a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo” (BRITO, 2000, p. 39):

“É por isso que proponho um teatro da crueldade. (...). E no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer sobre nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso.” (ARTAUD, 1999, p. 89).

Dessa maneira, almejando a tomada de consciência rumo à necessidade de reconstruir a vida em seu estado cru, de percebê-la como a manifestação de um ato cruel, e de evidenciá-la em sua faceta de empestamento generalizado, Artaud considera que a retomada do desespero, da anarquia, recorrendo-se diretamente às forças puras que a ciência não capta, pode ser concretizada pelo organismo humano, que por sua vez pode captar essas forças:

“Porque o homem é o único organismo vivo (...) que tem uma noção consciente e dirigida das coisas e que pode, por sua vontade, modificá-las a seu bel-prazer. Resta apenas um lugar no mundo, um só, onde podemos alcançar esse organismo e dele nos servir de uma maneira ativa: é o teatro (...), o teatro como o lugar onde se manifesta uma vida consciente e excitada” (ARTAUD, 1995a, p. 130).

Artaud declara que “sem um elemento de crueldade na base de todo o espetáculo, o teatro não é possível” (ARTAUD, 1999, p. 114). Para ele, uma peça em que não houver essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada:

“Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades.” (ARTAUD, 1999, p. 97).

Este caráter onírico, este caráter de virtualidade, inerente ao teatro, onde “o real e o irreal se misturam como no cérebro de um homem em vias de adormecer” (ARTAUD, 1995a, p. 59), este estado de vigília, é fundamental para Artaud. A este respeito Arantes aponta que “toda a questão do teatro, para Artaud, parece colocar-se assim como o de um espaço virtual, lugar próprio do fluxo das formas, que suspende a realidade constituída e a nega em seu próprio movimento de constituição. (...). Ora, o teatro é um ato superior exatamente porque pode reabrir o espaço virtual das formas e dos símbolos, alimentando e expandindo conflitos.” (ARANTES, 1988, p. 20 e 21). Dessa forma, para Artaud, “só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece os símbolos realizados” (ARTAUD, 1999, p. 24). Por isso, ele acredita que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas opera no espírito algo infinitamente mais temível do que o próprio ato do crime, efetivamente realizado.

Nesse movimento que aproxima o teatro de Artaud de um ideal catártico, vislumbra-se o pensamento de Nelson Rodrigues, diante das críticas ao seu teatro, afirmando a sua obra como desagradável: “Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. (...) Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos, e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.” (RODRIGUES *apud* CASTRO, 1997, p. 273).

O teatro de Artaud se propõe como uma espécie de revolução, que se traduz enquanto salvação. Salvação do teatro, da consciência, do corpo humano. Sontag afirma que “toda a obra de Artaud é sobre salvação, sendo o teatro o meio de salvar almas sobre o qual ele meditou profundamente” (SONTAG, 1986, p. 40). Mas essa salvação não implica uma mera reconciliação entre as coisas (entre o teatro e a vida, entre o homem e a consciência, entre a consciência e o mundo), mas ela opera no sentido de arremessá-las na *dúvida procurada*, mergulhando-as no “estado de incerteza e angústia inefável que é próprio da poesia” (ARTAUD, 1999, p. 67):

“Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; mas creio que o teatro utilizado num sentido superior e o mais difícil possível tem a força de influir sobre o aspecto e a formação das coisas.” (ARTAUD, 1999, p. 89).

Por isso, Artaud afirma o *Teatro da Crueldade* como um “teatro difícil e cruel”, antes de mais nada, para si mesmo (ARTAUD, 1999, p. 89). Essa Crueldade que Artaud percebia agir inexoravelmente em si e nas relações humanas, evocada como um *Duplo* do seu teatro, revestiria toda a ação da sua *teatralidade* e agiria sobre o espectador enquanto um *Encantamento*. Nessa ação encantatória, imediatamente dar-se-ia uma “identificação mágica” entre o espectador e a cena: assim, segundo Artaud, será diante da Crueldade realizada como ação sensorial sobre a platéia (choques sensoriais), que a metafísica entrará nos espíritos (ARTAUD, 1999, p. 72).

Se aspectos catárticos podem ser percebidos no emprego da Crueldade pela *teatralidade* artaudiana, convém destacar que a “catarse” em Artaud não implicaria numa reconciliação (num equilíbrio) do homem com o meio (ou consigo mesmo, com os seus *monstros*, como pode ser visto na declaração de Nelson Rodrigues anteriormente), mas sim num processo que revelaria para a consciência humana (colocando-a num embate, na *dúvida procurada*, num desequilíbrio constante) a crueldade que age em todas as coisas e em si mesma, a existência ativa de seus monstros e demônios, diante do perigo instalado nas profundezas da vida.

Se houver catarse, ela conduz a consciência até onde existiria, na visão de Artaud, uma *maldade cósmica*, contra a qual o *Teatro da Crueldade* seria a grande arma. Portanto, poderíamos considerar que Artaud luta contra este “mal cósmico”, sem contudo, negá-lo. Assim, para acabar com o Mal, Artaud parte do Mal, a *teatralidade* da Crueldade é a sua mais poderosa *afirmação*.

A Crueldade como um *duplo* do teatro, está em relação constante com o caráter escatológico da peste, do mito; é também uma ação que nos investe e nos conduz metafisicamente para uma percepção de dentro das coisas e dos acontecimentos; é a manifestação da vida enquanto força, virulência, espasmo, morte. Como o teatro e a vida, a Crueldade é o domínio do exercício da afetividade, dos instintos, das sensações sinestésicas (multiplicidade sensorial), dos estados da alma, rumo à aquisição de uma nova consciência e de um novo teatro.

Lembrando que, para Bakhtin, todo texto funciona como um intercâmbio discursivo, dentro do qual interagem, se modificam e se chocam outros textos, outras vozes, outras consciências, edificando uma conformação polifônica e, que, para Kristeva, em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, onde a linguagem poética lê-se pelo menos como um duplo, é possível a afirmação de que, tal como o caráter duplo da linguagem textual, também os duplos do teatro interagem

poeticamente entre si: o mito está repleto de crueldade, a peste também, assim como a peste é poesia pura, pois abala anarquicamente o organismo e suas atitudes, operando uma metafísica da linguagem, um retorno ao tempo mítico do caos original.

Por esta razão, o caráter de *Duplo* da *teatralidade* de Artaud, também pode ser verificado nos próprios duplos que ele evocou: a Crueldade tem como duplo a Peste, bem como esta é – em sua essência – a Crueldade em ação. Seguindo esta linha de pensamento, percebe-se também que além de a Crueldade ser um duplo da Peste, ambas carregam consigo uma natureza do *Duplo* (a Crueldade, a Peste, apresentam ações positivas e negativas, envolvem perdas e ganhos, possuem uma natureza múltipla e polivalente). Dessa forma, não há como detectarmos matematicamente o lugar de cada um de todos os Duplos da *teatralidade* de Artaud aqui analisados e definidos, uma vez que nela eles estão interagindo constante e coletivamente, não assumindo, portanto, uma relação hierárquica entre si.

Essa ausência de hierarquia, de um lugar definido, articula-se com a categorização de *Rizoma*, concebida por Deleuze e Guattari: “é preciso fazer o múltiplo, (...) Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída (...). Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15). O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, e, segundo os autores, qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Cadeias semióticas de toda natureza são conectadas ao rizoma, por meio de diversos modos de codificação, “colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 15). Um rizoma, portanto, seria uma cadeia múltipla, sem centralidades de dimensões ou de outros registros, de modo que “as multiplicidades são rizomáticas” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 16) e prescindem da existência de uma “unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 16).

Artaud, como foi dito anteriormente, não concebia separações estanques e contestava firmemente os limites de uma linguagem que se fechara sobre si mesma em uma função de impotência. Para ele, era preciso expandir a linguagem, multiplicar os signos, idéias estas que o conduziram à construção de uma *teatralidade* polifônica, revelada pelas intensas e constantes relações entre o Teatro e os seus *Duplos* (e, como já foi apontado, pelas inter-relações entre eles).

Assim, na visão de Deleuze e Guattari, “uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem

que se mude de natureza (...)", isto é, uma "multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões." (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 16 e 17).

A partir dessa discussão, considera-se que a *teatralidade* de Artaud, edificada pelas relações de Duplo, com tudo o que isto implica, se aproxima efetivamente do conceito de *rizoma* de Deleuze e Guattari, de modo que ela poderia ser definida como uma *teatralidade rizomática*: anárquica, múltipla, onde a ordem é desordem e onde a transmutação da natureza do próprio teatro e da consciência ocorre pelas relações que se expandem em interação: "o teatro em si, o teatro destacado do resto, não me interessa, trata-se sempre daquilo que é, e de saber se podemos modificar alguma coisa naquilo que é, naquilo que é essa desordem, esse desespero, essa inquietude em todos os planos (...)" (ARTAUD, 1995a, p. 129).

Desse modo, os duplos que dão vida à *teatralidade rizomática* de Artaud, funcionam do mesmo modo como as partículas dos átomos para a física quântica: estão em ebulição, num movimento contínuo e simultâneo, formando um todo que é miscelânea plurivalente e polimorfa. De fato, a *teatralidade* de Artaud é um mosaico de signos, que se entrecruzam incessantemente e que são desdobrados, multiplicados pela poética do Duplo (*Rizoma*).

Uma vez esclarecida a natureza de cada *Duplo* evocado por Artaud para a construção de sua *teatralidade*, verifica-se que entre o *Teatro da Crueldade* e os seus Duplos não há uma relação meramente metafórica. O conceito artaudiano de *Duplo* não se configura simplesmente como uma imagem ou um reflexo (um jogo de aparências); não se trata aqui de uma equivalência, mas de uma operação de *reconhecimentos* em cadeia, de forma que a Peste não é meramente uma das imagens do teatro, ela é o teatro, ela é a instauração do teatro como força epidêmica; é uma das réplicas do teatro. Do mesmo modo que o *Teatro da Crueldade* é efetivamente metafísico, mítico e afetivo, e não simplesmente uma sombra desses universos.

Assim, o duplo expande e eleva os elementos do teatro de Artaud às mais extremas possibilidades poéticas, edificando – como no caso da interação verbal de Bakhtin, que Kristeva denominou como *intertextualidade* – uma *teatralidade* polifônica e polivalente.

É essa *teatralidade rizomática*, plural, polifônica e poeticamente manifestada, que este estudo pretende descobrir no corpo narrativo do romance *Ensaio Sobre a Cegueira* de Saramago. Tendo já apontado no primeiro capítulo princípios de uma *teatralidade* presente no romance, devido à explosão sonora e imagética trazida pelo emprego que

Saramago faz da *oralidade*, é chegado o momento de se verificar se (e em que aspectos) esta *teatralidade* dialoga efetivamente com o *Teatro da Crueldade* de Artaud.

4 – UMA CEGUEIRA QUE ENCENA A CRUELDADE

Nas entrevistas, palestras e conferências que dá no mundo todo, José Saramago insistentemente defende que qualquer discurso existente, escrito ou falado, é intertextual. De acordo com sua visão, a intertextualidade é uma evidência do cotidiano e não há nada que não esteja contaminado por ela. Diante dessa premissa, o escritor declara que no processo de concepção dos seus romances a sua tarefa consiste em “procurar os modos e as formas de tornar essa intertextualidade geral literariamente produtiva, (...) usá-la como uma personagem mais, encarregada de estabelecer e mostrar nexos, relações, associações entre tudo e tudo.” (SARAMAGO, 1998a, p 610).

E de fato, sob um olhar mais aguçado, a intertextualidade sempre se comportou como uma personagem a mais dentro dos romances do autor. Os poetas Luís de Camões e Fernando Pessoa, como já foi dito, são citados constantemente. Homero, poeta cego, surge em meio às enunciações do *Ensaio Sobre a Cegueira*: “(...) foi capaz de recordar o que Homero escreveu na *Ilíada*, poema da morte e do sofrimento, mais do que todos, Um médico, só por si, vale alguns homens, palavras que não deveremos entender como expressão directamente quantitativa, mas sim qualitativa, como não tardará a certificar-se.” (SARAMAGO, 2001, p. 36 e 37). Ainda, entre as orações de seus romances, é possível encontrar ditados populares de diversas tradições, citações de obras e de artistas das artes plásticas e dramáticas, assim como trechos emprestados da filosofia universal.

Artaud, por seu lado, solicitou uma poética teatral que também se deixa contaminar por outras vozes. Sua teatralidade (*rizomática*), como foi dito no final do terceiro capítulo, é determinada pelas relações de *Duplo*, onde inexistem hierarquizações. Tal fator lhe confere um carácter polifônico e polivalente: nela ouve-se, em profunda interatividade, a voz da Peste, a voz da Metafísica, a voz do universo do Mito, a voz da Afetividade, a voz da Crueldade. Além disso, esta teatralidade dialoga com o campo estético da pintura, do cinema, da música, da poesia, etc. Trata-se, enfim, de um teatro que conjuga todas as formas de arte (configurando-se como uma arte total), expandindo as fronteiras entre elas, combinando seus elementos e significados de uma maneira única e original.

Esta polifonia de vozes que juntas concretizam a arte total que é o *Teatro da Crueldade* de Artaud, podem ser detectadas em algumas das obras de Saramago. Assim,

na obra *O Ano de 1993*⁵⁶, numa linguagem híbrida, na fronteira entre a poesia e a prosa narrativa, Saramago já alude a um mundo empestado, apocalíptico, escatológico, instalado pelas incertezas do período pós-Revolução dos Cravos: “Os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande que assim ficou conhecida porque todas as outras se atulharam de ruínas. Foram tirados das suas casas por uma ordem que ninguém ouviu. Porém segundo estava escrito em lendas antiquíssimas haveria vozes vindas do céu ou trombetas ou luzes extraordinárias e todos quiseram estar presentes. Alguma coisa podia talvez suceder no mundo antes do triunfo final da peste nem que fosse uma peste maior” (SARAMAGO, 2007, p. 02 e 03).

Esse caráter apocalíptico, que traz consigo grandes revelações por meio de um tempo sombrio e crítico, encontra vida também no livro *As Intermittências da Morte*, escrito em 2005. Nesta obra, como já foi apontado no primeiro capítulo, Saramago arremessa seus leitores mais uma vez para o interior de um mundo epidêmico, instaurado pelo desaparecimento da Morte numa cidade qualquer. Magoada porque os seres humanos tanto a detestam, a morte resolve evidenciar-lhes o quanto são ingratos. A Morte, então, “tira férias”, causando entre a população abscessos semelhantes aos de uma epidemia.

A obra *O Homem Duplicado*, por exemplo, já no título sugestivo, explora uma situação que se articula com o universo artaudiano do *Duplo*. Um solitário e deprimido professor, Tertuliano Máximo Afonso, tentando sair do marasmo em que se tornara a sua vida, aluga um filme cujo ator principal é exatamente igual a si mesmo, uma espécie de clone seu: “O que mais me confunde, pensava trabalhosamente, não é o fato deste tipo se parecer comigo, ser uma cópia minha, digamos, um duplicado (...)” (SARAMAGO, 2002, p. 27). Na busca pela vitalidade perdida, o professor vai obstinadamente tentar encontrar esse ator, seu Duplo, “o seu outro eu” (SARAMAGO, 2002, p. 89), que talvez seja ele mesmo.

Dentro dessa perspectiva, possivelmente algumas outras obras do autor dialogam também com os elementos da poética da Crueldade, de modo que as passagens aqui citadas servem apenas como primeiros exemplos. No entanto, recordando o pensamento de Calbucci sobre o fato de que o romance *Ensaio Sobre a Cegueira* inaugura uma nova etapa na obra de Saramago, que passa a se dedicar a “questões (mais) essenciais” (CALBUCCI, 1999, p. 121), é neste mundo sem nome da Cegueira que o autor leva à

⁵⁶ Escrito em 1987 e publicado originalmente em 1975. No Brasil, ganhou nova edição no ano de 2007, pela editora Cia das Letras.

máxima potência a presença de diversos elementos que compõem a *teatralidade* artaudiana que é, por sua vez, a busca desesperada pela essência, como apontou Todorov.

Portanto, para se estabelecer um diálogo com as idéias de Artaud sobre o teatro, este estudo optou por essa obra específica de José Saramago (dentre muitas outras existentes, inclusive aquelas escritas especificamente para a cena), uma vez que ela sugere, no corpo de sua narrativa, um caráter escatológico, mítico, empestado, metafísico, revestido por uma poesia atroz, cruel e perversa (caracteres estes desejados e aclamados por Artaud como essencialmente teatrais).

Espalhadas pelas obras de Saramago, existem diversas sugestões analógicas com o pensamento artaudiano sobre a *teatralidade* da *Crueldade*. No entanto, a pesquisa opta pelo *Ensaio Sobre a Cegueira*, por considerar esta obra um paradigma dessa sugestiva relação entre o universo polifônico dos dois autores, por se tratar de uma obra que se preocupa com a busca ontológica, fator preponderante no *Teatro da Crueldade*.

4.1 – A CEGUEIRA E A PESTE

Com a finalidade de devolver o teatro à sua função primordial, que é a de derivar e disseminar conflitos e forças primordiais, Artaud conclama para o seu *Teatro da Crueldade* toda a desordem, todo o desespero, todos os abcessos humanos perversos, toda subversão anárquica, toda a verdade crua e essencial que uma epidemia de Peste faz emergir.

Almejando fundir a ação do teatro com a ação da Peste, colocando-os num mesmo plano, Artaud faz um relato sobre uma certa epidemia, localizado nas páginas iniciais do seu ensaio *O Teatro e a Peste*, da obra *O Teatro e Seu Duplo*. Conta Artaud que, numa noite, vinte dias antes do navio *Grand-Saint-Antoine* atracar em Marselha – fazendo eclodir a “mais maravilhosa explosão de peste que tenha feito borbulhar as memórias da cidade” (ARTAUD, 1999, p.09) – um vice-rei da Sardenha, Saint-Rémys, teve um sonho assustador: de repente, viu-se pestífero e viu também a epidemia se espalhar e arrasar seu minúsculo Estado. Em seu sonho ele vê a desordem, o caos, a destruição e a ruína se instalarem abruptamente no seu vice-reino. O rei, então, desperta e se encarrega de abafar os boatos de uma peste vinda do Oriente.

Vinte dias depois, o mesmo grande navio que navegara no sonho do vice-rei, pede licença para atracar e desembarcar, vindo de Beirute. É aí que o chefe de estado dá a

ordem considerada louca, delirante, absurda e despótica, pelo seu povo e pelos seus conselheiros: manda que o navio, o qual presume contaminado, vire de bordo imediatamente e navegue para longe da cidade, sob pena de ser alvejado com tiros de canhão. Aqui se percebe como foi determinante a forte influência que aquele sonho exerceu sobre o vice-rei. A força do sonho permitiu-lhe tomar uma decisão feroz, passando por cima do direito das pessoas, desrespeitando a vida humana e todos os tipos de convenções diplomáticas. É que diante do mundo medonho da peste, muitas convenções (diplomáticas e, sobretudo, humanas) deixam de vigorar.

Seja como for, o grande navio continuou o seu caminho até chegar ao porto de Marselha onde recebeu autorização para desembarcar. Artaud comenta que o *Grand-Saint-Antoine* não levou a peste para a cidade de Marselha: *a peste já estava lá*.

Na epidemia de Artaud, a peste original parece reativar um vírus que existiu sempre, e este vírus (bacilo) que sempre existiu, mas que até então hibernava, quando desperto é capaz de provocar sozinho diversas devastações. É como se este vírus ‘original’, ativasse um vírus virtual, no entanto, mais poderoso e avassalador ainda. Portanto, o contágio certamente não se daria por meio de um vírus biológico, mas virtual (espiritual, um vírus da consciência): “De tudo isso resulta a fisionomia espiritual de um mal cujas leis não é possível determinar cientificamente e cuja origem geográfica seria tolice tentar determinar (...)” (ARTAUD, 1999, p. 17).

Desse modo, o grande navio não havia depositado a peste na cidade de Cagliari, uma vez que o seu vice-rei recebera, em sonho, algumas emanções da epidemia. Parece que o vice-rei, devido à força do sonho obtido, toma consciência de que a peste está em tudo, em todos e em todos os lugares, até em si mesmo, basta apenas um espirro para que ela saia de seu sono. Artaud, portanto, elabora essa pequena crônica sobre a Peste, como um breve prólogo, que introduz a verdadeira face da epidemia.

Em primeiro lugar, ele admite que a peste apresenta características mórbidas que deixam nos espíritos uma impressão desmoralizante e fabulosa. Segundo a perspectiva de Artaud, o vírus da peste é apenas uma palavra, uma palavra da qual ele duvida, pois não crê que ela tenha um significado essencial frente à epidemia: “(...) se é que a palavra vírus é de fato alguma coisa além de uma simples facilidade verbal (...)” (ARTAUD, 1999, p. 12). Assim, não existindo de fato uma entidade virulenta, Artaud vai considerar que: “(...) o flagelo como instrumento direto ou a materialização de uma força inteligente em estreita relação com o que chamamos de fatalidade.” (ARTAUD, 1999, p. 12).

A Peste para Artaud é uma realidade crua, é uma latência perene, que impulsiona constantemente a vida e os passos humanos⁵⁷. E mais do que isso, a Peste que é uma potência que se torna ato, eclode como fruto da fatalidade: ela é *uma força inteligente* que nasce como uma fatalidade. Nesse sentido, o mundo empestado evocado e convocado por Artaud interage profundamente com o mundo engendrado pela Cegueira de Saramago, e vice-versa.

Tal como a Peste artaudiana atraca no porto de Marselha, a Cegueira de Saramago atraca no seio de uma cidade sem nome. Ela se manifesta enquanto “uma terrível desgraça” (SARAMAGO, 2001, p. 15), cujo contágio não se explica por meios lógicos: não há uma entidade virulenta que a fomenta, nem tampouco indícios anatômicos e fisiológicos que evidenciem a sua presença: apesar do embranquecimento das vistas, os olhos conservam-se em estado perfeito, não revelando lesões de qualquer tipo, nem malformações congênitas.

A Cegueira simplesmente aparece, num dia qualquer, escolhendo a esmo sua primeira vítima, designada como Primeiro Cego. Tal personagem nem sequer teve o presságio de que logo cegaria, tal como ocorreu com o vice-rei da Sardenha, cujo sonho lhe denunciou a aproximação da Peste. Na verdade, o Primeiro Cego somente sonha com a Cegueira depois de contaminado por ela: “Nessa noite o cego sonhou que estava cego.” (SARAMAGO, 2001, p. 24).

A partir de sua primeira vítima, a Cegueira vai se alastrando pela cidade, contagiando todos os personagens. Um a um, vão cegando o Ladrão de Automóveis que acompanhara o Primeiro Cego até a sua casa e, depois, roubara-lhe o carro, o Médico Oftalmologista que atendeu o Primeiro Cego, a esposa dele que o levava ao consultório, a secretária desse consultório, bem como as demais personagens que ali estavam no momento: A Rapariga dos Óculos Escuros, o Rapazito Estrábico e o Velho da Venda Preta, que já era cego de um dos olhos. Logo também cegaram o policial que acompanhara o Ladrão até a sua casa, o taxista que conduzira o Primeiro Cego e a sua esposa até o consultório médico, o balconista da farmácia que vendera um colírio à Rapariga, e a empregada do hotel que a socorrera. Curiosamente, a única personagem poupada pela Cegueira é a Mulher do Médico Oftalmologista.

Estas personagens, vítimas pioneiras do contágio da Cegueira, se multiplicarão absurdamente, de modo que o Governo local acabará por isolá-las num manicômio

⁵⁷ Semelhante concepção tem o escritor Albert Camus que, no seu romance *A Peste*, propõe a seguinte questão: “Mas o que vem a ser a peste? É a vida, nada mais.” (CAMUS, 1950, p. 280).

desativado, que lhes servirá de quarentena. Embora, todas as personagens que mantiveram contato com o Primeiro Cego cegassem por sua vez, e contaminassem também as pessoas que foram encontrando pelo caminho, este fato não determina com precisão as motivações da propagação da Cegueira, caso contrário também cegaria a Mulher do Médico⁵⁸. Portanto, o surgimento da epidemia se mantém, durante todo o seu reinado, como produto da fatalidade:

“Logo nas primeiras vinte e quatro horas, (...), houve centenas de casos todos iguais, todos manifestando-se da mesma maneira, a rapidez instantânea, a ausência desconcertante de lesões, a brancura resplandecente do campo visual, nenhuma dor antes, nenhuma dor depois.” (SARAMAGO, 2001, p. 122).

Uma outra característica da Cegueira que dialoga efetivamente com o Duplo da Peste é que ela promove a liquefação dos quadros sociais da cidade assolada, a ordem conhecida das coisas desmorona, sucedem-se desvios graves da moral e da conduta humana. Num mundo dominado pela Cegueira não há mais limpeza pública, nem higiene, não há mais nenhuma preocupação com o sentido estético, que tão forte e comumente se manifesta nos homens e nas mulheres: “Acabando nós todos cegos, como parece ir suceder, para que queremos a estética, e quanto à higiene, diga-me (...) que espécie de higiene poderá haver aqui (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 128).

Além da abolição da limpeza e de qualquer senso estético, o mundo cego também desata laços afetivos, ao mesmo tempo que, como se verá mais adiante, cria novos elos sentimentais. Um exemplo desse desmoronamento afetivo dá-se com o Rapazito Estrábico, que depois de certo tempo na quarentena simplesmente deixa de chamar pela mãe, de quem outrora dependia para viver. É tão marcante esse desligamento, que a personagem da mãe simplesmente desaparece da história.

No mundo cego de Saramago, também não há mais propriedades nem proprietários, de modo que quando os cegos conseguem escapar das atrocidades vividas na quarentena, muitos deles se deparam com as suas casas ocupadas por outros cegos, como é o caso do Primeiro Cego e de sua esposa, que encontram o apartamento ocupado por um escritor cego e sua família: “(...) não podemos ter a certeza de encontrar as nossas casas como as deixámos, não sabemos sequer se conseguiremos entrar nelas, falo daqueles que se

⁵⁸ A Mulher do Médico, apesar de manter contato direto e bem próximo com todos os cegos da Cegueira, é a única que não se contamina. Este fator faz alusão ao questionamento de Artaud presente no ensaio *O Teatro e a Peste*: “Ninguém pode dizer por que a peste atinge o covarde que foge e poupa o dissoluto que se satisfaz sobre os cadáveres.” (ARTAUD, 1999, p.17).

esqueceram de levar as chaves quando saíram, ou que as perderam (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 228).

Depois de um tempo nem as instituições se mantêm: o exército que covardemente oprimiu os cegos confinados durante a quarentena, não é poupado pela Cegueira, de modo que deixa de existir. O governo, como Pilatos, lava as mãos, abandonando os cegos às terríveis fortunas do manicômio e se apresentando apenas como uma fria voz gravada numa fita cassete. Os bancos são saqueados e tornam-se abrigos para os cegos. A igreja deixa de operar e de exercer seu costumeiro poder, os templos são invadidos e utilizados também como abrigo coletivo. Além disso, Cegueira não poupa nem mesmo os santos e nem a Deus. É assim que a Mulher do Médico, sentindo-se mal por se deparar com corpos em estado de completa putrefação no subsolo de um supermercado, entra numa igreja para se recompor e, com grande surpresa, depara-se com todas as imagens com uma venda branca a tapar-lhe os olhos:

“(...) naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 301).

“Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados (...), pode ter sido o próprio sacerdote daqui, (...), É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar grandeza a esta nossa miséria, imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio, imagino as estátuas, as pinturas, vejo-o ir de uma para outra, a subir os altares e a atar os panos, com dois nós, para que não deslacem e caiam, a assentar duas mãos de tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram, esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver.” (SARAMAGO, 2001, p. 301 e 302).

Se a Cegueira é a morte dos olhos, é a abolição radical de um mundo imagético, Deus, então, está morto. Se a humanidade cega é feita à imagem e semelhança de Deus, então ele também está cego. Aos cegos nem resta ao menos o consolo da religião. Em tempos epidêmicos de Cegueira, o homem encontrará respostas somente em si mesmo e nos demais.

Além de promover todos esses eventos, a Cegueira engendra, como faz a Peste de Artaud, uma série de atos gratuitos e sem proveito algum para a realidade: “o teatro é uma gratuidade imediata que leva a atos inúteis e sem proveito para o momento presente.” (ARTAUD, 1999, p. 19). Artaud aponta que em tempo de Peste, os pais morrem pelas mãos de seus filhos, até então submissos e virtuosos, o libertino torna-se puro, o casto sodomiza seus próximos, o avarento despeja todo o seu ouro pela janela, o herói guerreiro incendia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou.

Nesse sentido, a Cegueira implanta uma atmosfera de assombrosas gratuidades: exemplo disso é o caso do Ladrão de Automóveis que, minutos depois de roubar o carro do Primeiro Cego, cega também, de modo que nenhuma vantagem obteve com o ato cometido. Os soldados do exército, por sua vez, acreditando que ao matarem os cegos infratores das regras estabelecidas na quarentena estariam matando a própria doença, acabam cegos; além do desperdício de munição, suas vítimas morreram em vão.

Ainda no âmbito da convivência na quarentena, muitos são os atos gratuitos executados. Além da postura desumana do exército e do governo, os cegos, companheiros de infortúnio, extorquem seus iguais, como é o caso do bando de Cegos Malvados que, interceptando e recolhendo toda a comida que entrava no manicômio, passam a distribuí-la mediante pagamento prévio. Como já foi exposto no capítulo inicial deste estudo, os cegos a princípio pagaram com os bens materiais que conseguiram levar para a quarentena, e, posteriormente, quando nenhum objeto de valor restou em suas trouxas, o pagamento deu-se através de “favores” sexuais prestados pelas mulheres.

Assim, todo o acúmulo de bens materiais, toda a ganância desses cegos delinquentes tornam-se vãos, sem sentido, uma vez que em tempos epidêmicos de Cegueira nada está à venda, nenhum negócio financeiro se realiza, e, com exceção dos produtos alimentícios, nada mais tem valor real. Num mundo desmantelado pela epidemia, onde predominam as necessidades mais básicas de sobrevivência, as moedas de troca assumem um novo formato: “(...) nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levamos no corpo (...)”. (SARAMAGO, 2001, p. 216).

Todos esses acontecimentos, todos os conflitos, todos os cataclismas sociais, toda revolução suja que se processa na cidade sem nome, toda a desordem das batalhas travadas entre os cegos, pela força, densidade e profundidade que comportam, assumem dimensões teatrais e como queria Artaud, se descarregam na sensibilidade de quem os

observa com a força de uma epidemia. A Cegueira se processa, dessa maneira, enquanto um jogo cruel, delirante, gratuito e nefasto.

Uma outra passagem do romance que enfatiza mais ainda esse contexto febril, mostra a chegada de uma nova remessa de cegos à quarentena. Aqui, vê-se mais uma vez a gratuidade dos atos empreendidos mediante o reinar da epidemia: uma vez que a Cegueira não poupará ninguém, exceto a Mulher do Médico, a separação a princípio obrigatória entre os já cegos e os suspeitos de contágio, colocados em alas distintas, mostra-se inoperante. Entretanto, querendo defender a todo custo o seu ainda não infectado território, os suspeitos de contágio protagonizam uma batalha sangrenta contra o bando de cegos recém-chegados à quarentena:

“No primeiro momento, os contaminados pensaram que se tratava de um grupo de iguais a eles, apenas mais numeroso, mas o engano pouco durou, aquela gente vinha mesmo cega, Aqui não podem entrar, esta ala é só nossa, não é para cegos, vocês pertencem a outro lado, gritaram os que estavam de guarda à porta. Alguns cegos tentaram dar meia volta e procurar outra entrada, (...), mas a massa dos que continuavam a afluir do exterior empurrava-os inexoravelmente. Os contaminados defendiam a porta a soco e pontapé, os cegos respondiam como podiam, não viam os adversários, mas sabiam onde lhes vinham as pancadas. No átrio não podiam caber duzentas pessoas, (...), por isso não tardou muito que a porta que dava para a cerca, apesar de bastante larga, ficasse completamente entupida, como se a obstruísse um rolhão, nem para trás nem para diante, os que estavam dentro, comprimidos, espalmados, tentavam proteger-se escoicinhando, dando cotoveladas nos vizinhos que os sufocavam, ouviam-se gritos, crianças cegas que choravam, mulheres cegas que desmaiavam, enquanto os muitos que não tinham conseguido entrar empurravam cada vez mais, atemorizados pelos berros dos soldados (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 113).

E, conduzindo este momento ao mais completo e integral desespero, um grupo de cegos desarvorados, tendo encontrado e forçado a porta do átrio que dava acesso direto à cerca interior, onde haviam sido enterrados os cegos anteriormente alvejados pelos soldados, desatam a bradar desesperadamente que ali havia cadáveres. Diante disso,

“Imagina-se o pavor. Recuaram esses como puderam, Há ali mortos, há ali mortos, repetiam, como se os próximos a morrer fossem eles, em um segundo o átrio voltou a ser o remoinho furioso dos piores momentos, depois a massa humana desviou-se num impulso súbito e desesperado para a ala esquerda, levando tudo à sua frente, desfeita a resistência dos contaminados, muitos já tinham deixado de o ser, outros que, correndo como loucos, tentavam ainda escapar à negra fatalidade. Em vão corriam. Um após o outro, todos foram cegando, com os olhos de repente afogados na hedionda maré branca que inundava os corredores, as camaratas, o espaço inteiro.” (SARAMAGO, 2001, p. 114 e 115).

Esta imagem, que sintetiza o reinar da desordem e simboliza um retorno à barbárie, agrega todos os aspectos da Cegueira discriminados anteriormente. Apesar de branca, a Cegueira assume a *força inteligente* de uma *negra fatalidade*: “Que desgraça a nossa, que fatalidade.” (SARAMAGO, 2001, p. 66). Tudo o que ela gera, todo esse caos, toda a sorte de crimes, todo esse desregramento generalizado da vida e dos valores humanos, comunga efetivamente com a voz da Peste em Artaud.

Os cegos da Cegueira, por sua vez, se comportam como verdadeiros empesteados. Além de muitas vezes gratuitos, seus gestos são extremos, radicais, como não poderiam deixar de ser numa situação crítica pela sobrevivência. Seus cegos carregam o paradigma artaudiano do pestífero, que morre sem destruição da matéria, embora tenha em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato. A Cegueira branca de Saramago é em essência este Mal Absoluto que é também a Peste para Artaud. Tal entidade toma adormecidas imagens em sua desordem latente e as conduz subitamente aos gestos mais extremos. O Teatro da Crueldade também toma gestos e os esgota, fazendo o *elo entre o que é e o que não é*. A Peste como voz da teatralidade de Artaud, faz este elo, promovendo uma série de desmascaramentos.

A Cegueira de Saramago opera nessa mesma instância da teatralidade artaudiana, ela destrói todo um mundo conhecido, o mundo da visão, trazendo à tona tudo o que existe na camada subterrânea e uterina da vida, bem como na camada mais profunda e essencial da consciência humana, evidenciando estas instâncias pelo seu lado avesso, pelo impensado, pelo desconhecido, pela não-visão. Num dos diversos momentos em que desenvolve um parecer sobre os acontecimentos da epidemia de cegueira, o narrador reconhece que “(...) como a história humana tem mostrado, não é raro que uma coisa má traga consigo uma coisa boa, fala-se menos das coisas más trazidas pelas coisas boas (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 207).

Assim, Cegueira, o sumiço da visão, também se impõe enquanto presença da visão. Num universo polivalente, que se aproxima do caráter polivalente do conceito do *Duplo* de Artaud⁵⁹, vê-se que a ausência de visão é necessária para que seja afirmada a consciência de uma cegueira anterior, ontológica, inerente ao ser. E mais do que isso, ela é necessária para evidenciar o verdadeiro significado da visão, afinal, como afirma uma das personagens, somente num mundo de cegos as coisas serão o que realmente são.

⁵⁹ A Peste, além de ser um Duplo do teatro, carrega consigo uma natureza dupla. O teatro assim como a peste é, para Artaud, “o tempo do mal”, mas, concomitantemente, “há nele,” – no teatro – “como na peste, uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal em que parece que o difícil e mesmo o impossível tornam-se de repente nosso elemento normal.” (ARTAUD, 1999, p. 27).

O teatro, para Artaud, invadido pela força da peste, ao mesmo tempo que se configura como uma catástrofe, também convoca forças que “reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos” (ARTAUD, 1999, p. 26 e 27). Na perspectiva de Artaud, o teatro é essencial como a peste, porque “ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente (...)” (ARTAUD, 1999, p. 27), no qual se vislumbra todas as possibilidades perversas do espírito.

Dentro dessa perspectiva, a Cegueira branca, uma entidade inteligente e fatal, promove uma abertura da consciência humana à essência de sua condição. Como foi dito no segundo capítulo, a teatralidade da Peste em Artaud assume a função de despertar, pela força epidêmica de sua virtualidade, a consciência humana para o mal absoluto no qual a vida se debate. Tal como a Peste em Artaud, a Cegueira é a promoção de um desmascaramento, ela rompe a aparência superficial dos seres, das coisas e dos eventos, revelando-os como realmente são:

“Depois, como se acabasse de descobrir algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes, murmurou triste, É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade.” (SARAMAGO, 2001, p. 40).

Em um de seus inúmeros diários publicados, Saramago afirma que à distância, a humanidade é uma coisa muito bonita, com uma larga e succulenta história, muita literatura, muita arte, filosofias e religiões. A ciência é um regalo, desenvolvimento que não se sabe aonde vai parar, “porém, se a olharmos de perto, a humanidade (tu, ele, nós, vós, eles, eu) é, com perdão da palavra, uma merda.” (SARAMAGO, 1998a, p. 322). Tais considerações fazem eco às palavras de Artaud, encontradas na obra *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, na qual ele define a essência humana: “onde cheira a merda, cheira a ser.” (ARTAUD *apud* WILLER, 1983, p. 151).

Promovendo, portanto, a revelação do que de fato é o mundo, de como realmente são os seres desse mundo, a Cegueira de Saramago e o teatro de Artaud, operando através da força descomunal da peste, se configuram enquanto crises que têm como desenlace a morte ou a cura. É desse modo que alguns dos cegos se curam, como acontece com o grupo liderado pela Mulher do Médico. E é da mesma forma, que outros acabam encontrando a cegueira derradeira, a morte (caso do Ladrão de Automóveis e da Cega das Insônias).

Como foi apontado anteriormente, a Peste em Artaud é uma entidade psíquica, uma doença do espírito, da consciência, porque parece “afetar todos os lugares do corpo,

todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar.” (ARTAUD, 1999, 16 e 17).

A peste é a grande catapulta que alça a consciência ou ao *reconhecimento* de si (a cura), ou à morte. A peste sempre esteve junto aos homens, latente, pronta a mostrar sua força e o seu poder. Todavia, em sua trajetória de *reconhecimento*, a consciência não se destrói, tampouco é invadida por uma paixão exterior: tudo estava e sempre estará em sua interioridade. Nesse sentido, pode-se supor que a voz da Peste em Artaud, bem como a voz da Cegueira em Saramago, assumem a função de captura e denúncia das maiores ilusões humanas, já que para eles a Peste e a Cegueira operam como um incessante cair de máscaras.

Por ser uma realidade perene da consciência e da vida, o bacilo da peste não morre, nem desaparece nunca. “Sejam quais forem as divagações dos historiadores ou da medicina sobre a peste, creio que é possível concordar quanto à idéia de uma doença que seria uma espécie de entidade psíquica, e que não seria veiculada por um vírus. (...) Não existindo uma verdadeira entidade mórbida, há formas que o espírito pode provisoriamente aceitar a fim de caracterizar alguns fenômenos.” (ARTAUD, 1999, p. 13 e 14). Assim, a Peste e a Cegueira sendo estados permanentes do espírito (ou da consciência), serviriam para caracterizar algumas verdades ocultas e inomináveis da essência humana. “Mas essa porcaria de doença! Até os que não a apanham parecem trazê-la no coração” (CAMUS, 1950, p.106).

A peste-cegueira de Saramago se constitui também como uma doença da consciência, do espírito. Em Saramago tal evidência pode ser afirmada precisamente a partir do momento em que não há no romance nenhuma explicação científica, biológica, nem de qualquer natureza para o advento da epidemia. E ela termina da mesma maneira que começa, repentinamente, sem justificativas concretas. Além disso, o narrador enuncia, através da boca de um de seus personagens sem nome – o Médico Oftalmologista – que “na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objetivas, o cérebro é que realmente vê.” (SARAMAGO, 2001, p.70).

A Cegueira branca é uma forma de Peste, e uma vez que ela atinge o cérebro (pois é com ele, e não com os olhos, que se vê), torna-se possível afirmar que a epidemia cega começa no pensamento, na consciência, parte de dentro: “(...) mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 90). Portanto, se a visão é possibilitada pela mente (e, sobretudo, pelos demais sentidos que não exclusivamente os dos olhos), é possível a hipótese de que toda a

epidemia da Cegueira se passa no interior da consciência das personagens. A Peste é um estado da consciência, reflexo do estado do mundo. É como se a epidemia fosse uma grande jornada de um viajante que sem sair da sua casa, percorre a trajetória da ilusão à verdade sobre si mesmo, sobre a vida e sobre o outro.

A Peste de Artaud e a Cegueira de Saramago seriam a própria forma da vida, o próprio modo como a vida se manifesta. E caberia ao homem, saber-se um inato empestado e cego, para ganhar uma nova chance de viver o mais livremente possível dentro dessa realidade, que na perspectiva dos dois autores não tem cura definitiva (ela pode ser apenas combatida, e isso já é o bastante). É assim que, no momento em que a Rapariga dos óculos Escuros é levada pela Mulher do Médico à casa onde vivia antes da epidemia com os seus pais (agora misturados à multidão selvagem de cegos dispersos pela cidade, sendo impossível encontrá-los), reconhece o real significado da Cegueira, um apelo ao mundo sensível, imaculado, que está a hibernar:

“(...) quero que os meus pais me encontrem se voltarem, Se voltarem, tu mesma o disseste, e falta saber se então eles ainda serão os teus pais (...), quando se encontrarem, cegos de olhos e cegos de sentimentos, porque os sentimentos com que temos vivido e que nos fizeram viver como éramos, foi de termos olhos que nasceram, sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 242).

Através dessa passagem, percebe-se que os sentimentos em uso antes da Cegueira eram os de quem via, portanto, os cegos sentiam com sentimentos alheios, não como cegos que eram. A Peste-Cegueira de Saramago promove, então, a revelação, o nascimento, do que o narrador denomina como “os autênticos sentimentos dos cegos” (SARAMAGO, 2001, p 242). Sendo, então, a manifestação do puro mistério da vida, e dos sentimentos em seu estado bruto, a Peste-Cegueira de Saramago, por toda essa anarquia, que desorganiza e subverte significados já sedimentados, engendra uma Poesia atroz. E essa Poesia convulsiva é para Artaud o próprio teatro.

4.2 – A CEGUEIRA E A CRUELDADE

Ao dar à luz e legitimar os verdadeiros sentimentos de cegos, expandindo os limites da consciência e abrindo um vasto campo de novas possibilidades para a atuação humana, a Peste-Cegueira de Saramago, a grande protagonista do romance, é a afirmação, a presentificação da Crueldade, Duplo da teatralidade de Artaud.

A poética de Artaud denuncia o afastamento abissal entre o teatro, o homem e os aspectos autenticamente vitais. Artaud afirma que essa cisão reflete o pulular incessante e febril de coisas que se vingam, e que arrancam do homem a capacidade que ele teria de fazer poesia. Essa poesia que não se encontra mais nas coisas, nem nos seres, ressurgue subitamente como prática do Mal. O empestamento da humanidade, toda a carga patológica por ela suportada, todo o envenenamento existente, são provenientes da incapacidade do homem em possuir a vida, a vida em seu estágio larval, a vida em sua nudez, em sua faceta mais crua.

Toda essa impotência se traduz como uma paralisia do entendimento, do sentir, do perceber. Assim, Artaud coloca a Crueldade no plano do teatro e da consciência. Dentro dessa perspectiva, Susan Sontag afirma num dos seus ensaios que “para Artaud, a parte decisiva (...) é que o teatro – e a consciência – pode mudar. Pois, não somente a consciência (...) assemelha-se ao teatro, mas, como Artaud o constrói, o teatro assemelha-se à consciência.” (SONTAG, 1986, p. 35). Disto se conclui que o *Teatro da Crueldade* presta-se a ser transformado num *teatro-laboratório* no qual será conduzida uma pesquisa para mudar a consciência.

Saramago, por sua vez, através de sua obra torna evidente a grande doença que paira sobre o mundo e a humanidade: “agora, chegando a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me perante duas probabilidades únicas: ou a Razão, no homem, não tem feito mais do que dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também indubitavelmente, o mais irracional de todos eles. Com grande desgosto, inclino-me para a segunda hipótese, (...), porque o cenário do mundo, de todos os pontos de vista, me parece uma demonstração clara da irracionalidade humana.” (SARAMAGO, 1998a, p. 474).

Tudo isto a que Saramago chama de *sono da Razão*, converte o homem em um ser irracional, fazendo dele um pequeno monstro, cheio de “egoísmo, de fria indiferença, de desprezo cruel.” (SARAMAGO, 1998a, p. 474). Após a conclusão do romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, José Saramago declarou, em entrevista dada na noite do lançamento do livro, que a tarefa de escrevê-lo tinha sido extremamente árdua e dolorosa:

“Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso

que tenhamos coragem para reconhecer isso.” (SARAMAGO *apud* ANDRADE, 1995)⁶⁰.

Ao defender a necessidade crucial do reconhecimento da maldade inerente à raça humana, Saramago penetra no pensamento de Artaud, quando este reconhece a Crueldade como matéria-prima necessária e fundamental de sua poética. Os espetáculos dessa poética deveriam agir cruel e acidamente sobre a audiência, libertando-a do estado de letargia e alienação: “no período angustiante e claustrofóbico em que vivemos, sentimos a necessidade de um teatro que os acontecimentos não superem, cuja ressonância em nós seja profunda, domine a instabilidade dos tempos.” (ARTAUD, 1999, p. 96).

Como já foi visto anteriormente, para Artaud a Crueldade comporta diversos significados, ela é consciência aplicada, é “lucidez exposta” (DERRIDA, 2005, p. 165), é rigor cósmico e inexorável, é um sentimento universal da dor de existir, da miséria do corpo humano, é necessidade inelutável da vida. Assim, o bem desejado é resultado de um ato, mas o Mal é algo permanente.

Desde os seus primeiros passos, a Cegueira de Saramago se instaura enquanto exercício vital da Crueldade. Ela chega e se espalha com a força inexorável e rigorosa de uma epidemia, instaurando um tempo sombrio e assustador, liberto de quaisquer ilusões:

“(…) não te esqueças daquilo que nós somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retóricas nem comiserações, o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos (…).” (SARAMAGO, 2001, p. 135).

A chegada da Cegueira – que como a Peste de Artaud sempre existiu – é a afirmação de um fundo de Crueldade, que até então estava em período de latência na cidade sem nome de Saramago. Outorgando aos cegos novos modos de conduta, as suas leis são implacáveis e a sua ação impinge às personagens um descomunal sofrimento, que arrasa seus corpos – evidenciando toda a sua vulnerabilidade – bem como toda a extensão de sua consciência:

“Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeito. (...) Vamos endoidecer de horror, pensou. Depois quis limpar-se, mas não havia papel. Apalpou a parede atrás de si, onde deveriam estar os suportes dos rolos ou os pregos em que, à falta de melhor, se teriam espetado uns bocados de papel qualquer. Nada. Sentiu-se infeliz, desgraçado a mais não poder, ali com as pernas

⁶⁰ ANDRADE, Elsa. “*Ensaio Sobre a Cegueira ou o Sofrimento de Saramago*”. In: *Jornal O Bancário*, s/1, 6 de novembro, 1995, p. 10).

arqueadas, amparando as calças que roçavam no chão nojento, cego, cego, cego, e, sem poder dominar-se, começou a chorar silenciosamente.” (SARAMAGO, 2001, p. 96 e 97).

“Deitados nos catres, os cegos esperavam que o sono tivesse dó da sua tristeza. (...). Agora havia um silêncio dorido, de hospital, quando os doentes dormem, e sofrem dormindo.” (SARAMAGO, 2001, p. 97).

Essas imagens que poeticamente intensificam a dor e o sofrimento dos cegos fazem alusão à idéia artaudiana de que tudo o que age é uma crueldade: “o esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade (...)” (ARTAUD, 1999, p. 120). Tendo que aprender a viver coletivamente num mundo em ruína, todas as ações dos cegos da Cegueira, das mais sutis às mais enérgicas, são o retrato vivo do exercício pungente, rigoroso, implacavelmente decisivo, irreversível e absoluto, de que se constitui a Crueldade artaudiana. De um modo geral, toda a nobreza humana é deixada de lado, imperando o desespero, o egoísmo, a fome, a guerra, o crime, a injustiça, o perigo, o medo e a morte (temáticas sempre evocadas por Artaud para o seu teatro).

Não contrariando a máxima de que o exemplo vem sempre de cima, as autoridades da cidade sem nome assolada pela Cegueira, eximindo-se da responsabilidade de assistir e amparar os seus doentes como manda a decência, sumariamente os obriga a viver por tempo indeterminado num manicômio abandonado, sujo, depredado e insalubre, que mais parece um campo de concentração:

“Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá.” (SARAMAGO, 2001, p. 45 e 46).

Manifestando-se apenas como uma mecânica voz num alto-falante, o governo impõe aos cegos uma série de regras, úteis apenas aos seus interesses. Impondo muitos deveres aos cegos e deixando de garantir-lhes os seus direitos, de maneira alguma são enviados remédios para o caso de doenças de qualquer natureza, ou para o caso de acidentes e brigas. Para fazer valer o regulamento estipulado para a conduta na quarentena, o ministro dá total poder de fogo para o Exército, cujos soldados são encarregados de vigiarem o portão da entrada do manicômio, não hesitando em utilizarem a violência quando julgarem necessário:

“A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava. Sabiam o que no quartel tinha sido dito essa manhã pelo comandante do regimento, que o problema dos cegos só poderia ser

resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e por haver, sem contemplos falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo. A raiva de um cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza. A alguns soldados, menos sensíveis às belezas da linguagem figurada, custou-lhes a entender que a raiva do cão tivesse algo que ver com os cegos, mas a palavra de um comandante de regimento, também figuradamente falando, vale quanto pesa, ninguém chega tão alto na vida militar sem ter razão em tudo quanto pensa, diz e faz.” (SARAMAGO, 2001, p. 105).

Também contaminado pelo caráter atroz e perigoso da Cegueira cruel, e, escravizado pela ditadura do medo e da obediência cega, um dos soldados acaba atirando contra o Ladrão de Automóveis que, impulsionado pela dor lancinante na perna ferida pelo coice que levava da Rapariga dos Óculos Escuros, foi rastejando até o portão do manicômio para reivindicar medicamentos que o curassem:

“As costas bateram na parte inferior, chapeada, do portão. Chegara. Metido na guarita para proteger-se do frio, ao soldado de sentinela tinha-lhe parecido ouvir uns ligeiros ruídos que não conseguiria identificar, (...). O ruído, porém, voltara mais forte, agora era como o de unha raspando numa superfície rugosa. A chapa do portão, pensou. (...) Tornou a olhar para o portão e esperou, tenso. Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa.” (SARAMAGO, 2001, p. 80).

Esse assassinato a sangue-frio, como se verá, é o primeiro de muitos. E este soldado assassino foi o pioneiro de todo um pelotão assassino. Numa outra ocasião, sentindo-se ameaçados por um grupo de cegos que viera buscar a comida no pátio, outros soldados não se eximiram de reagir exemplarmente perante o perigo, “dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram (...) e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo ainda recebiam no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição.” (SARAMAGO, 2001, p. 88).

Independente dessas baixas, a quantidade de cegos isolados na quarentena cresce (pois a Cegueira é algo inexorável), e logo a comida mandada pelo governo, cada vez mais amedrontado e omissa, torna-se insuficiente. Isto ocorre por descaso das autoridades, mas também porque no auge da epidemia, começa a valer a lei do mais forte. Sendo a Cegueira uma forte crueldade em ação, um tempo de crise, cada vez mais claustrofóbico e opressivo, nenhuma opção é deixada aos flagelados: arrebatados pela força da fome e pela miséria da carne, eles se entregam à sua inexorabilidade feroz e entram em guerra, submissos à necessidade irredutível de sobrevivência.

Assim, as batalhas realizadas em prol da defesa do território e em prol do sustento do corpo se multiplicam tal como os casos de cegueira. Muitos, sobretudo as mulheres, os velhos e as crianças, deixam de fazer suas refeições, enquanto alguns cegos comem duas ou três porções a mais:

“A fome empurrou-os para fora, estava ali o ansiado alimento, (...). (...) as caixas de comida, ali expostas, atraíam os olhos irresistivelmente, são deste calibre as razões do estômago, não atendem a nada, mesmo quando é para o seu bem.” (SARAMAGO, 2001, p. 91).

“Acresce que alguns ocupantes da segunda camarata, com mais do que censurável desonestidade, quiseram fazer crer que eram em maior número do que o eram de facto. (...) Mal-intencionados e de mau carácter foram também aqueles a que não só intentaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes.” (SARAMAGO, 2001, p. 93)

Além de assanhar o egoísmo, o individualismo dos cegos, a necessidade imperiosa da fome faz com que eles esqueçam os valores atrelados à solidariedade e ao respeito, deixando os corpos de seus companheiros mortos pelos soldados sem um enterro minimamente digno, com exceção do Médico Oftalmologista e de poucos mais, que logo depois de comerem deram aos mortos de sua ala um destino justo.

Essa situação engendrada pela vontade cruel da fome atinge seu paroxismo quando toda a comida passa a ser recolhida e distribuída pelo já citado grupo de Cegos Delinquentes. Os soldados, ainda videntes, não se metem, fazendo de conta que não viram o sucedido:

“Os cegos que tinham vindo reclamar a comida começavam já a recuar desbaratados, perda de todo a orientação tropeçavam uns nos outros, caíam, levantavam-se tornavam a cair, alguns nem o tentavam, desistiam, deixavam-se ficar prostrados no chão, exaustos, míseros, torcidos de dores, com a cara no lajedo.” (SARAMAGO, 2001, p. 139).

Os cegos, devastados pela ordem imperiosa do estômago e desamparados pelo exército que deveria protegê-los, acabam por se conformar com a hedionda condição imposta pelo bando dos Cegos Delinquentes: “a gente habitua-se a tudo, até a não existir...” (SARAMAGO, 1998a, p. 339). Depois que estes lhes extorquiram os poucos valores materiais que haviam trazido para a quarentena, decidem negociar o alimento em troca das mulheres: “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. (...) Se não nos trouxerem mulheres, não comem.” (SARAMAGO, 2001, p. 165).

Como a Crueldade de que se investe a Cegueira é de natureza inelutável e estando todos em risco de morrer de fome, as mulheres acabam por se submeter ao preço estipulado pelos Cegos Malvados:

“A cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas ao redor de uma carcaça. A mulher do médico encontrava-se junto ao catre para onde tinha sido levada, estava de pé, com as mãos convulsas apertando o ferro da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga do óculos escuros, como desceu as calças e, guiando-se com os dedos, apontou o sexo ao sexo da Rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncões, as obscenidades, a rapariga dos óculos escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direção da outra mulher, ele nem se deu pelo que estava a acontecer, o cheiro do vômito só se nota quando o ar e o resto não cheiram o mesmo, enfim, o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espeques, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara. A rapariga dos óculos escuros chorava em silêncio.” (SARAMAGO, 2001, p. 176 e 177).

Esta imagem hedionda e selvagem sintetiza a natureza atroz da Crueldade, por retratar uma idéia de ação levada ao extremo e através da qual, segundo Artaud, o teatro deveria se renovar. Por mesclar texturas, volumes, planos, pontos de vista, sonoridades, dissonâncias e subversões poéticas (nas quais o homem torna-se claramente um animal), esta imagem opera como um choque inflingido aos nervos e ao coração do leitor de Saramago, finalidade almejada por Artaud no que se refere à destinação das imagens em seu teatro.

Diante da força e do poder dessa imagem, vislumbra-se que estas pessoas não estão somente cegas dos olhos, mas, sobretudo, do entendimento e da sensibilidade. A Cegueira de Saramago, como se apontou anteriormente, coloca em questão a consciência humana, e, de acordo com Artaud, a *crueldade* sem um esforço aplicado de *consciência* torna-se inexistente, impossível.

O teatro de Artaud, como arte total e dirigida ao homem total, é uma proposta de salvação, como aponta Sontag e também Sílvia Fernandes. A linguagem da Crueldade intenta a redenção do próprio teatro, bem como a do homem. Entretanto, esse esforço de salvação não consiste meramente num processo de reconciliação entre o teatro e a vida, entre o homem e a sua consciência, entre a consciência e o mundo: ele opera no sentido de devolver ao teatro, ao homem e à consciência uma realidade de confrontação, de dúvida, de questionamento ativo, de conflitos, e de desequilíbrios. Não há mais espaço para a acomodação, para a contemplação, para a inércia. Por isso, Artaud afirma o

Teatro da Crueldade como um teatro difícil e cruel, sobretudo pra ele mesmo, tal como foi para Saramago a confecção do seu *Ensaio*.

Não basta simplesmente saber da existência da Crueldade, e se conformar a ela. É preciso incorporá-la à consciência, trazê-la à tona, evidenciá-la. É exatamente o que acontece com o Ladrão de Automóveis nos momentos derradeiros de sua existência: ele toma consciência da Crueldade da vida, da Crueldade que embala os atos humanos, inclusive os seus.

Completamente devorado pela dor na perna ferida e infeccionada, tomado por calafrios e febres, e sem remédio algum para aliviar-se, o Ladrão sabiamente conclui que, se quiser continuar vivo, ninguém poderá fazer por ele aquilo que só ele o pode fazer. Assim, ele se submete à necessidade de lutar pela sobrevivência, arrastando-se até onde estavam os soldados na tentativa de conseguir algum medicamento: “não posso continuar aqui a apodrecer, (...) quando eu tinha que roubar um carro não ia pedir a outro que o roubasse por mim, agora é o mesmo, eu é que lá tenho de ir (...)” (SARAMAGO, 2001, p 77).

É neste exato instante, quando se dirigia ao portão do manicômio, que a consciência do Ladrão desperta e lhe impõe um exame radical de conduta:

“De súbito, sem que ele contasse, a consciência acordou e censurou-o asperamente por ter sido capaz de roubar o automóvel a um pobre cego. Se agora estou nessa situação, argumentou ele, não foi por lhe ter roubado o carro, mas por ter ido acompanhá-lo a casa, esse é que foi o meu grande erro. Não estava a consciência para debates casuísticos, as suas razões eram simples e claras, Um cego é sagrado, a um cego não se rouba, Tecnicamente falando, não o roubei, nem ele tinha o carro no bolso, nem eu lhe apontei uma pistola à cara, defendeu-se o acusado.” (SARAMAGO, 2001, p. 78).

Ao fim desse debate interior, vemos a exata expressão da Crueldade em ação: “Deixa-te de sofismas, resmungou a consciência, e vai lá aonde tens de ir.” (SARAMAGO, 2001, p. 78). E o Ladrão imediatamente vai. Essa submissão à necessidade, essa tomada de consciência, evidencia uma reviravolta no seu modo de entender e perceber a vida:

“Será noite, será dia, perguntou-se, bom, se fosse dia já me teriam visto, além disso, só houve um pequeno-almoço e foi há muitas horas. Assombrava-o o espírito lógico que estava descobrindo na sua pessoa, a rapidez e o acerto dos raciocínios, via-se a si mesmo diferente, outro homem, e se não fosse este azar da perna, estaria disposto a jurar que nunca em toda a sua vida se sentira tão bem.” (SARAMAGO, 2001, p. 79 e 80).

Vê-se então que, mesmo cego, o Ladrão torna-se capaz de ver, uma vez que ele toma consciência do verdadeiro significado da vida. Ele renasce, se transforma num novo homem, dono de uma nova visão sobre as coisas e de uma nova percepção de si. Mesmo que o Ladrão não tenha tido chances de continuar vivo, ele conquista a sua lucidez perdida, de modo que provavelmente soube como morrer.

Todo este processo de redenção se afirma através da Crueldade que age, que nunca deixa de agir, mesmo camuflada, mesmo quando ignorada. A Crueldade conduz a consciência do Ladrão à lucidez do que Artaud designa como *maldade cósmica*, atmosfera típica da vida dentro da qual o seu teatro opera. Artaud se digladiava com este mal cósmico, sem, contudo, negá-lo: para uma vitória contra o mal, a sua *teatralidade* tem como ponto de partida o próprio mal.

A Cegueira branca de Saramago, por sua vez, é a instalação dessa atmosfera, é a ativação desse contexto maléfico. E é a partir do mal que a redenção dos seus cegos torna-se possível, é através da Cegueira que eles passam verdadeiramente a enxergar. É por meio da Cegueira cruel que eles se curam ou morrem. Artaud não evoca a Crueldade somente para evidenciá-la, mas para que tomando consciência dela, os homens passem a transformá-la, tornando-a produtiva. Além de tornar evidente a cegueira generalizada da humanidade, Saramago promove também uma tomada de consciência a respeito dela; e somente assim que alguns dos seus cegos recuperam o sentido da visão.

4.3 – A CEGUEIRA E O ATLETISMO AFETIVO

O teatro de Artaud é um grande cerimonial. Este profundo rito que carrega consigo as artimanhas da fatalidade, é conduzido pelo homem total, concretizado pela figura do ator da Crueldade, e, dirigido a homens totais, os espectadores. Se como afirmou Sontag, o *Teatro da Crueldade* é um grande laboratório para mudar a consciência humana, nele o homem é elemento central; é a partir de sua ação que a vida e o teatro podem se transformar. É por meio de uma guinada na sua consciência que o teatro pode ser modificado e revitalizado. E nesse projeto de metamorfose, o homem pode tornar-se um novo homem, adquirir um novo corpo e uma nova visão.

Nessa teatralidade que arrebatava sensorialmente o espectador os cenários propriamente ditos não existirão: “para essa função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais, (...), objetos com formas e destinação desconhecidas.” (ARTAUD, 1999, p. 112). O cenário, portanto, será constituído pelas próprias personagens, que por se

tratarem de *hiéroglicos*, signos vivos, assumem o tamanho de “gigantescos bonecos” (ARTAUD, 1999, p. 147). Artaud afirma no seu *Primeiro Manifesto da Crueldade* que cada personagem será “tipificada ao extremo, sua gesticulação, sua fisionomia, suas roupas surgirão como outros tantos traços de luz.” (ARTAUD, 1999, p. 114).

Para Artaud, as personagens são “apenas cérebros e corações” (ARTAUD, 1995a, p. 178). As personagens de sua teatralidade são arquétipos, que se presentificam e se afirmam enquanto forças profundas da natureza, forças contidas também nos afetos primordiais. Eles ostentam seu desejo animal em forma de desejo que, na concepção de Artaud, é “a cintilação fantasmagórica do instinto” (ARTAUD, 1995a, p. 178). Esse instinto impele a personagem a ser uma e, sem cessar, diferente a cada uma de suas metamorfoses. Efetivamente, para Artaud o “personagem enquanto ser humano (...) sintetiza o universal” (p. 178). Os personagens-hieróglifos que compõem a *teatralidade* da *Crueldade* se configuram, portanto, como paisagens, forças, intensidades puras, que se inserem na vida do jogo teatral como afetividades latentes e ocultas.

Dentro dessa perspectiva, na sua análise sobre o teatro atual, Hans-Thies Lehmann, declara que tudo o que é feito, dito ou manifestado pelo ator perde o caráter de ação intencional: “seus empreendimentos parecem se desenrolar como em sonhos e *perdem o nome de ação*, como diz Hamlet. Eles se transformam em acontecimento. Os seres humanos se convertem em *esculturas gestuais*.” (LEHMANN, 2007, p. 133). Dessa forma, o homem não está mais separado da paisagem, do bicho e da pedra. Um rochedo pode desabar em câmera lenta, do mesmo modo que o ator, através do seu corpo, presentifica a erosão desse rochedo que é a força que põe vivo o personagem; bichos e plantas são agentes dos acontecimentos tanto quanto as figuras humanas. Quando o conceito de ação se dissolve de tal maneira em favor de um *acontecimento* de metamorfoses contínuas, o espaço da ação aparece como uma paisagem continuamente modificada.

As personagens de Artaud são também *esculturas gestuais*, pinturas de forças essenciais que adquirem vida, movimento, plasticidade (como em *As Filhas de Loth*). E, justamente, o que faz Artaud, na visão de Sontag, é especificar uma exata e delicada concordância entre os impulsos *animais* do espírito e as mais altas operações do intelecto (SONTAG, 1986, p. 22). Essa relação de duplicidade entre o mais profundamente humano e o mais profundamente animal (o devir animal do homem, ou a *Transanimalização*, como queriam Deleuze e Guattari) é uma idéia presentificada pelas personagens que a *Crueldade* colocará em cena.

Todo esse ideário a respeito das personagens artaudianas ganha vida e é manifestado pelos cegos da Cegueira de Saramago. Se para Artaud os personagens deveriam sintetizar o universal, se deveriam ser apenas cérebro e coração, se deveriam conjugar numa mesma ação os impulsos animais do espírito e as mais sublimes operações do intelecto, no mundo cego de Saramago não há escapatória para uma ação diversa dessa natureza condicional e dinamizadora das personagens do *Teatro da Crueldade*. Suas personagens não se justificam psicologicamente, suas ações não são intencionais. Seus cegos não têm nem sequer nome próprio, eles são revelados pelas forças e afetos que assumem e que expressam, eles são a afirmação do que há de mais essencial no gênero humano:

“(...) sentia umas dores absurdas no estômago, não que fossem elas novidade, mas neste momento era como se não existisse no seu corpo nenhum outro órgão vivo, lá estariam, mas não queriam dar sinal de si, o coração, sim, o coração ressoava como um tambor imenso, sempre a trabalhar às cegas na escuridão, desde a primeira de todas as trevas, o ventre onde o formaram, até à última, essa onde parará.” (SARAMAGO, 2001, p. 222).

Imersos num mundo cruel, empestado e decadente, os cegos da Cegueira são arrebatados pelas forças em ação deste mundo. E mais do que isso: para sobreviverem a esse mundo e para enfrentá-lo, eles também agem como forças, incorporando-as e manifestando-as. É como se a epidemia se desenrolasse através de suas ações: eles são a afirmação contundente da Cegueira. Eles não a representam, eles são a Cegueira, assumem e agregam em si cada uma de suas facetas: “Quantos cegos serão precisos para fazer uma Cegueira.” (SARAMAGO, 2001, p. 131).

As centenas de cegos que a compõem são reduzidos à mais contundente animalização, que opera como um processo Devir: “Tu não és precisamente um elefante, Também já não sou precisamente um homem.” (SARAMAGO, 2001, p. 246). À medida que a Cegueira se alastra e a necessidade de manter-se vivo urge, os instintos passam a vigorar. Assim, ao ultrapassarem os limites que levam ao interior do manicômio, os cegos abandonam a humanidade: “(...) estranhou o silêncio, um silêncio que parecia estar a ocupar o espaço de uma ausência, como se a humanidade, toda ela, tivesse desaparecido, deixando apenas uma luz acesa e um soldado a guardá-la, a ela e a um resto de homens e mulheres que a não podiam ver.” (SARAMAGO, 2001, p. 154).

Por se tratarem de “restos de homens e mulheres”, imediatamente os verbos que designariam ações humanas são substituídos por verbos que são concernentes às ações

animais. O Primeiro Cego e o Ladrão, ao se encontrarem na ala do manicômio, tornam-se farejadores: “(...) Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 49). Da mesma forma, a Rapariga dos óculos Escuros, tal como uma égua, coiceia o Ladrão que a molestava: “Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força a perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato, fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e de dor.” (SARAMAGO, 2001, p. 57).

O Rapazito Estrábico, por sua vez, antes totalmente dependente da mãe, acaba por esquecê-la, por obra da fome e das necessidades mais básicas do seu corpo: “(...) o rapazito estrábico é que não conseguiu lembrar-se, não admira, há já tempo que deixou de pedir a mãe.” (SARAMAGO, 2001, p. 212). Até mesmo o Médico Oftalmologista, um dos mais razoáveis, também é arrebatado pelo desejo sexual quando, sem pensar duas vezes, deita-se com a Rapariga e com ela mantém relações aos olhos da própria mulher: “(...) viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as duas bocas se encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer de outro, o prazer de ambos (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 171).

Os cegos, portanto, não são mais homens que cegaram, pior: tornam-se animais cegos. Eles são a afirmação de toda a força animal que nunca deixa de influenciar as ações humanas, como também apontou Jung anteriormente. O narrador da Cegueira, lançando mão de toda a potencialidade encontrada no *Devir Animal do homem*, preconizado por Deleuze e Guattari, equipara os cegos a rebanhos de ovelhas que se encaminham ao matadouro, a porcos que copulam, a cavalos que relinham e que coiceiam, a formigas que se comunicam pelas antenas, a cães que se reconhecem, se atraem e se repelem pelo cheiro:

“Toparam-se a meio caminho, os dedos com os dedos, como duas formigas que deveriam reconhecer-se pelos manejos das antenas (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 120).

“(...) nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que se identifica e que se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 64).

“Depressa meninas, entrem, entrem, estamos aqui como uns cavalos (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 175).

Já foi dito que em tempos epidêmicos as leis que ordenam o mundo se renovam, as instituições se degeneram, os valores humanos se subvertem e que todo um lado desconhecido e impensado da vida rompe a superfície das coisas e das relações, passando a governá-las. Desse modo, os cegos da Cegueira perdem a humanidade, se recrudescem e se animalizam. Pela vias tortas de uma cidade devastada, caminham guiados pelo instinto, submissos às necessidades inabaláveis que a epidemia lhes impõe.

Imagem máxima dessa submissão é presentificada através da personagem encontrada pela Mulher do Médico Oftalmologista e pela Rapariga dos Óculos Escuros, no momento em que ambas vão até a casa onde a Rapariga morava com os pais a fim de procurá-los, logo depois que o manicômio é destruído pelo fogo:

“(...) a mulher do médico bateu com os nós dos dedos na porta mais próxima, (...). Ouviram-se passos arrastados, a porta abriu-se e apareceu uma velha magríssima, só a pele sobre os ossos, esquelética, de enormes cabelos brancos desgrenhados. Uma mistura nauseante de cheiros bafientos e de uma indefinível podridão fez recuar as duas mulheres. A velha arregalava os olhos, tinha-os quase brancos, Não sei nada dos teus pais, vieram buscá-los no dia a seguir a terem-te levado a ti, nessa altura eu ainda via (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 235).

Completamente só no mundo cego de Saramago, morando sozinha num prédio que anteriormente era habitado por inúmeras famílias, apartada dos seus entes queridos perdidos no caos urbano engendrado pela Cegueira, e sem notícias detalhadas do paradeiro dos pais da Rapariga, a Velha conta que não fizera companhia aos cegos na quarentena porque se escondera quando vieram buscá-la. Sobrevivendo junto com coelhos e galinhas e imersa na imundície, a Velha rendera-se ao império dos instintos, chegando ao ponto de comer carne crua:

“A morte anda aí pelas ruas, mas nos quintais a vida não acabou, disse a velha misteriosamente, Que quer dizer, Os quintais têm couves, têm coelhos, têm galinhas, também há flores, mas essas não se pode comer, E como faz, É conforme, umas vezes apanho umas couves, outras vezes mato um coelho ou uma galinha, Crus, A princípio acendia uma fogueira, depois habituei-me à carne crua, e os talos das couves são doces, fiquem descansadas que de fome não morrerá a filha da minha mãe.” (SARAMAGO, 2001, p. 236).

Em seguida, conduzindo as duas mulheres para o interior de sua morada, através da qual elas conseguirão acessar a casa da Rapariga, a Velha evidencia ao leitor o estado de uma animalização que já atingira o paroxismo: tal como a quarentena é para os seus

confinados, tal como a cidade destruída é para os seus cegos habitantes, a casa da Velha é a imagem exteriorizada do que lhe vai por dentro da alma, um mosaico de restos:

“Tinham passado já o corredor, o fedor tornara-se insuportável. Na cozinha, mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinhas, ossos, e, sobre a mesa, num prato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes. E os coelhos, e as galinhas, o que é que comem, perguntou a mulher do médico, Couves, ervas, restos, disse a velha, Restos, de quê, De tudo, até de carne, Não nos diga que as galinhas e os coelhos comem carne, Os coelhos ainda não, mas as galinhas ficam doidas de satisfação, os animais são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo.” (SARAMAGO, 2001, p. 237).

O apodrecimento da casa revela o apodrecimento da velha senhora. A atmosfera de animalização instaurada pela Cegueira é tão poderosa, que até mesmo animais domésticos, como as galinhas, afirmam também toda a força da selvageria, tornando-se carnívoras. Assim como elas, os cães da cidade tornam-se hienas devoradoras dos inúmeros cadáveres de cegos espalhados pelas ruas, praças e becos:

“(…) a experiência é realmente a mestra da vida, até estes animais, antes domésticos, aprenderam a desconfiar dos afagos, agora caçam em grupo e em grupo se defendem de ser caçados, e como graças a Deus continuam a ter olhos, sabem melhor como esquivar-se, e atacar, se é preciso.” (SARAMAGO, 2001, p. 250).

Entretanto, o processo de animalização não se faz por completo, devido ao que o narrador denomina como a “acção pedagógica” (SARAMAGO, 2001, p. 119) da Mulher do Médico, que insistentemente proclama: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais.” (SARAMAGO, 2001, p. 119). Tais palavras se fizeram valer para alguns dos cegos, que a transformaram em máxima, em doutrina, em regra de vida, buscando um estado de espírito propício ao entendimento das necessidades e circunstâncias criadas pela Cegueira.

Para Artaud, a cena da Crueldade é um exercício da afetividade. O ator deveria estar ciente do seu mundo afetivo, deveria aprender a dominá-lo, para que assim, empregando-o na afirmação de suas personagens (bem como na formação de sua personalidade) atingisse o espectador também em seu aparato sensorial. No mundo cego de Saramago, onde a razão e a consciência deixam de existir, suas personagens vão re-aprender a arte da convivência através dos afetos, das sensações, onde reconhecerão a si mesmas e aos demais.

Única personagem poupada pela Cegueira, a Mulher do Médico torna-se a grande responsável pela re-humanização dos seis cegos que a acompanham: seu marido, o Médico Oftalmologista, o Primeiro Cego e a sua esposa, a Rapariga dos Óculos Escuros, o Rapazito Estrábico e o Velho da Venda Preta. Por ser o único ser vivo vidente – que faz ou, ao menos, tenta fazer o que Saramago solicita no seu romance: ver e, de fato, reparar⁶¹ –, a Mulher do Médico configura-se enquanto personagem que se exercita afetivamente diante do flagelo epidêmico da Cegueira, um momento de crise absoluta.

Enquanto os demais personagens agem bestialmente, preocupados em satisfazer seus instintos mais básicos (comer, defecar, copular, dormir, etc.), ela se permite mentir, ou omitir, se entregar sexualmente a um homem pela necessidade imperiosa de comida na quarentena, ela se permite enterrar os mortos, cruzar com alguns e nada fazer, se solidarizar com os mais próximos, perdoar, conduzir o grupo dos seis cegos à “cura” (influência do exercício material de sua afetividade para com eles), e, até mesmo, se permite tornar uma assassina.

É esta personagem que comporta aquilo que foi apontado por Susan Sontag anteriormente, quando define a teatralidade de Artaud como uma exata e delicada concordância entre os impulsos *animais* do espírito e as mais altas operações do intelecto. Mediante toda a crise que assola o seu habitat e seus co-habitantes, ela possivelmente pode ser tomada como uma *atleta afetiva*, designação dada por Artaud aos atores da sua poética.

Artaud defende que é preciso admitir, no ator, uma “espécie de musculatura afetiva” correspondente “a localizações físicas dos sentimentos.” (ARTAUD, 1999, p.151). O ator na sua visão, portanto, é um atleta físico, mais especificamente, um “atleta do coração”, aquele que exerce a Vida e a cena afetivamente. Para Artaud, as paixões – matéria-prima do ator da *Crueldade* – são efetivamente materiais e não puras abstrações. E, caso o ator consiga “alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações”, ele atingirá um domínio que o igualará “a um verdadeiro curandeiro.” (ARTAUD, 1999, p. 154).

Embora outras personagens passem por afetos e assumam forças inconscientes e desconhecidas (mas que se materializam por meio de seus atos), a presença da instância afetiva instala-se de forma vertical na personagem da Mulher do Médico; uma vez que ela se faz passar por uma cega. A Mulher do Médico é uma personagem que representa

⁶¹ Já na epígrafe que abre o romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, Saramago escreve: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 2001, p. 10).

uma personagem. Para garantir a sua sobrevivência (e a dos demais) ela se submete à necessidade da epidemia⁶², criando uma outra personalidade; ela se mascara: “Na rua, a mulher do médico lembrou-se do que tinha dito, devia dar mais atenção ao seu falar, mover-se como quem tem olhos podia, Mas as palavras têm de ser de cego, pensou.” (SARAMAGO, 2001, p. 248).

Primeiramente, a Mulher do Médico se declara cega por uma questão individual: ela não quer se separar do marido, coisa que de fato aconteceria se ela não tivesse essa presença de espírito. Entretanto, à medida que o inferno prometido pela peste dos olhos se instala, ela percebe que além de esposa, também terá de ser a provedora, a grande guia, a fomentadora da esperança, a conselheira, a desbravadora de caminhos e de possibilidades:

“Olhou-os com olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como as crianças pequenas dependem da mãe, Se eu lhes falto, pensou, não lhe ocorreu que lá fora todos estavam cegos, e viviam, teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa, e mesmo se não chegou a tanto (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 218).

É ela que mantém a consciência desperta o tempo todo, é a única que não se esquece de dar corda no relógio, mantendo-se lúcida e firme diante do tempo presente: “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, 2001, p. 76). Ao contrário dos demais, nenhum de seus atos torna-se gratuito, todas as suas ações, resultado das forças afetivas que a compõem, são a mais exata e competente submissão às necessidades implantadas pela Cegueira.

É por isso que ela omite que vê, criando para si uma personagem, caso contrário seria escravizada por todos os cegos:

“Não posso me esquecer de que estou cega, pensou a mulher do médico.” (SARAMAGO, 2001, p. 85).

“Há que dar remédio a este horror, não agüento, não posso continuar a fingir que não vejo, Pensa nas consequências, o mais certo é que depois tentem fazer de ti uma escrava, um pau-mandado, terás de atender a todos e a tudo, exigir-te-ão que os alimentos, que os laves, que os deites e os levantes, que os leves daqui para ali, que os assoes e lhes seques as lágrimas, gritarão por ti quando estiveres a dormir, insultar-te-ão se tardares (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 135).

⁶² Tal como faz a personagem *Shen Te* da peça *A Alma Boa de Setsuan*, de Brecht. Tal como faz a Mulher do Médico, Shen Te cria para conseguir sobreviver num mundo hostil um outro personagem, uma outra personalidade, o primo *Shui Ta*.

É por isso que ela também perdoa seu marido e a Rapariga, que consumam uma traição à luz dos seus olhos são. Curiosamente, ao surpreendê-los em sua verdadeira faceta, ao perceber que a Cegueira os animalizara, trazendo à tona os seus instintos, a Mulher do Médico também se desmascara diante da Rapariga, revelando-lhe que pode ver:

“(...) uma voz disse, Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que tinha lhe dado, mas a voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, o senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, (...). Sentou-se na borda da cama, estendeu o braço por cima dos dois corpos, como para cingi-los no mesmo amplexo, e, inclinando-se toda para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo.” (SARAMAGO, 2001, p. 172).

Ao fazer essa revelação à Rapariga, a Mulher do Médico a reconhece como uma espécie de irmã, que dividira com ela o mesmo homem, estabelecendo uma relação de cumplicidade, que lembra o universo do Duplo: “(...) é um segredo não o podes dizer a ninguém, Esteja descansada, Tenho confiança em ti, Pode tê-la, antes queria morrer do que enganá-la, Deves tratar-me por tu, Isso não, não sou capaz. Murmuravam ao ouvido, ora uma, ora outra, tocando com os lábios o cabelo, o lóbulo da orelha, era um diálogo insignificante, era um diálogo profundo, se podem estar juntos estes contrários, uma pequena conversa cúmplice que parecia não conhecer o homem deitado entre as duas, mas que o envolvia numa lógica fora do mundo das ideias e realidades comuns.” (SARAMAGO, 2001, p. 172). Acontece aqui o amanhecer da redenção da Rapariga dos óculos Escuros.

É também por captar e acatar as necessidades inabaláveis da Cegueira que a Mulher do Médico torna-se forçosamente uma prostituta:

“A mulher do médico inclinou-se para diante, com as pontas dos dois dedos da mão direita segurou e levantou o sexo pegajoso do homem, a mão esquerda foi apoiar-se no chão, tocou nas calças, tacteou (...). Avançou a cabeça, abriu a boca, fechou-a, fechou os olhos para não ver, começou a chupar.” (SARAMAGO, 2001, p. 177).

Mesmo tendo olhos para ver e reparar, diante da cruel humilhação, a Mulher do Médico opta por fechá-los, ela intencionalmente deseja não ver. Embora ela reconheça a grande vantagem em ter olhos são quando todos os outros se adoentaram, também reconhece todo o horror e miséria embutidos no ato da visão:

“(...) a mulher do médico estava a perguntar a si mesma, De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso.” (SARAMAGO, 2001, p. 152).

Apesar de desejar estar cega em alguns instantes, a Mulher do Médico também reconhece a responsabilidade de ter olhos videntes num mundo onde a visão se extinguiu. Como aponta o próprio narrador, “perante a realidade abjeta que lhe invadia as narinas e lhe ofendia os olhos”, ela toma consciência de que é “chegado o momento de passar das palavras aos actos.” (SARAMAGO, 2001, p. 136).

Esta guinada na sua consciência ocorre quando ela e as outras mulheres retornam da atroz violação de seus corpos e de suas almas pelos Cegos Malvados. Como se não bastasse toda a derrocada da dignidade humana, a personagem designada como Cega das Insônias cai morta, repentinamente. A morte desta cega, que nunca conseguira dormir na quarentena, reflete a morte simbólica de todas as outras:

“Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, se era possível uma voz assim, tão morta como a palavra que dissera, ter saído de uma boca viva.” (SARAMAGO, 2001, p. 178).

“(...) só uma palavra fica, Morreu, e nós não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais. Vão buscar a comida, disse a mulher do médico.” (SARAMAGO, 2001, p. 179).

É justamente, a existência e a ação do inominável⁶³, que fez com que a Mulher do Médico levasse uma tesoura para a quarentena: “a mulher do médico olhava a tesoura, tentava pensar por que razão a estaria olhando assim, assim como, assim, mas não encontrava nenhuma razão, realmente que razão poderia achar-se numa simples tesoura comprida, deitada nas mãos abertas, com as suas duas folhas niqueladas e as pontas agudas e brilhantes (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 142). E é também por obra do inominável que, mesmo sem saber por que motivo a trouxera, a mulher decide imediatamente escondê-la, ao invés de entregá-la junto com seus escassos bens em troca da comida.

Depois de todas as injúrias sofridas e da morte da companheira, ainda embalada pela ação do inominável, a Mulher do Médico, sabendo que nenhuma diplomacia seria possível se quisesse pôr término à situação hedionda, vai até a ala dos Cegos Malvados e crava a sua tesoura na jugular do chefe do bando, vingando a si mesma e a todas as mulheres violadas:

⁶³ Existência e ação que também se unem à ação da fatalidade, à ação da crueldade.

“A cama do chefe dos malvados continuava a ser a do fundo da camarata, onde se amontoavam as caixas de comida. (...) Enquanto lentamente avançava pela estreita coxia, a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. (...) A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. (...) Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço.” (SARAMAGO, 2001, p. 185).

A coragem da Mulher do Médico em tomar essa atitude (que somente poderia ser tomada por ela), tão necessária à manutenção da vida, desperta enfim os demais cegos da quarentena para a percepção da impossibilidade de se fugir à luta, caso queiram se libertar. Como diz Artaud, toda a liberdade é negra. Assim, os desdobramentos dessa ação vingadora que se seguirão no manicômio atingem “a culminância de um delírio” (SARAMAGO, 2001, p. 186). Como empesteados delirantes que são, os cegos, então, entram em guerra:

“Que foi que se passou, perguntou o médico, disseram que foi morto um homem, Sim, matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer e não havia mais ninguém. E agora, Agora estamos livres, eles sabem o que os espera se quiserem outra vez servir-se de nós, Vai haver luta, guerra, Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra, Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei. (...) Não soubemos resistir como deveríamos quando eles apareceram com as primeiras exigências, Pois não, tivemos nós medo, e o medo nem sempre é bom conselheiro, e agora vamo-nos, será conveniente, para maior segurança, que barriemos a porta das camaratas pondo camas sobre camas, como eles fazem (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 190).

Depois de travarem uma discussão brutal em torno do ocorrido, os cegos e as cegas decidem acabar com a tirania dos remanescentes do bando de malvados, e invadem seu território. Assumindo o comando junto com a Mulher do Médico, o Velho da Venda Preta convoca seus iguais: Vamos lá, (...) vamos ao que estava decidido, ou é isso, ou ficamos condenados a uma morte lenta, Alguns morrerão mais depressa se formos, disse o primeiro cego, Quem vai morrer, está já morto e não o sabe, Que temos de morrer, sabemo-lo desde que nascemos, Por isso, de uma certa maneira, é como se tivéssemos nascido mortos.” (SARAMAGO, 2001, p. 196 e 197).

O despertar dessa “consciência com dentes para morder” (SARAMAGO, 2001, p. 26), é como o alastramento da Cegueira: ele também contagia os cegos até então oprimidos. A batalha entre os cegos na quarentena termina por obra de uma consciência contaminada pela percepção de que só haverá vitória (se é que ela existe) caso as ações sejam levadas às

extremas conseqüências. Essa consciência pertence à cega designada como “aquela que tinha dito Aonde tu fores, eu irei⁶⁴.” (SARAMAGO, 2001, p. 205) à Mulher do Médico, quando esta a salva das garras do Chefe dos Malvados.

Desse modo, esta cega percebe que não cumprirá o prometido, não por fraqueza, mas sim devido a “uma força superior” com que não tinha contado antes da abertura de sua consciência à ação da Crueldade. De posse de um isqueiro, ela vai até a porta da ala dos malvados, e, não conseguindo atizar o fogo nas cobertas e colchões que serviam de barricada, sacrifica o próprio corpo (e sua alma também) oferecendo-os como combustível para o grande incêndio que porá fim à quarentena.

A partir de todas as ações descritas anteriormente, esta personagem vidente que interpreta uma personagem cega, se comporta como uma *atleta do coração*: mais consciente da importância material de seus afetos que qualquer outra personagem no romance, ela pode vir a ser considerada como um paradigma do ator artaudiano: um atleta consciente, manipulador e doador da sua afetividade. Diante do inominável, a Mulher do Médico é a única que possui e que põe em prática um leque mais amplo de possibilidades afetivas.

Essa personagem que representa outra personagem torna-se, então, “uma atriz dotada” que encontra na sua consciência, na sua intuição aguçada, no seu instinto e nas suas ações, maneiras de captar e irradiar certas forças. Forças estas que contaminam seus semelhantes e que os conduz à redenção, à insurreição, mesmo que encontrada na morte. Portanto, a Mulher do Médico transita da instância de personagem para a de atriz como uma atleta afetiva.

Entretanto, embora seja a única a possuir lucidez e a conservá-la ativa, a Mulher do Médico sofre também o flagelo da epidemia, não sendo parte dela, mas testemunhando-a e sofrendo sua inexorabilidade: ao mesmo tempo em que se configura enquanto uma atriz atleta do coração, que domina seus afetos e os executa materialmente, ela procede também como a figura do empestado que não controla o seu furor ao matar o Chefe dos Malvados:

“Afastou-se, deu uns quantos passos ainda firmes, depois avançou ao longo da parede do corredor, quase a desmaiar, de repente os joelhos dobraram-se, e caiu redonda. Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou, mas logo compreendeu que ainda não ia ser desta vez, eram só lágrimas o que lhe cobria a visão, lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida, matei, disse em voz baixa, quis matar e matei. (...)”

⁶⁴ Já foi apontado anteriormente, no primeiro capítulo, que esta personagem estava sendo violada no instante exato em que a Mulher do Médico crava a tesoura na jugular do chefe dos cegos malvados. Sendo salva de tamanha humilhação por ela, a cega – tal como ocorre no Livro de Rute, encontrado na Bíblia – declara o que já se sabe.

Pouco a pouco foram regressando as forças. As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável. Levantou-se a custo. Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo.” (SARAMAGO, 2001, p. 188 e 189).

Neste momento, a Mulher do Médico resolve abandonar a função de ser uma atriz – que segundo Artaud diferentemente do empestado deveria manter seu furor num círculo puro e fechado – e se desmascara. Ela deixa de ser a personagem da personagem. Assim, no apogeu da Peste-Cegueira, desencadeado por sua mão assassina, em meio à última batalha que antecede o incêndio no manicômio, ela revela a todos que pode ver:

“(…) então a mulher do médico compreendeu que não tinha qualquer sentido, se o havia tido alguma vez, continuar com o fingimento de ser cega. (...) e escusam de perguntar-me como sei quem eles são, a resposta é simples, Vejo.” (SARAMAGO, 2001, p. 204)

Ela é também uma empestada, mas uma empestada que vê e que faz ver. É uma empestada porque se desmascara. Toda essa pluralidade detectada na Mulher do Médico faz passar por si o ideal artaudiano de que a personagem é uma e, ao mesmo tempo, diferente em cada metamorfose sofrida.

Tal ideário ainda se reflete em cada uma das personagens da Cegueira. Todas oscilam entre o mais profundamente humano e o mais profundamente animal, entre os afetos mais sublimes e os mais vergonhosamente grotescos: a Rapariga é a prostituta, a assassina do Ladrão, a traidora da Mulher do Médico, mas também é capaz de amar, assumindo o papel de mãe do Rapazito Estrábico e de esposa amável do Velho da Venda Preta.

A Velha das galinhas, comedora de carne crua, recupera a sua sensibilidade, a capacidade de comover-se, antes que a morte viesse buscá-la, logo depois que trava contato com a humanidade do grupo dos sete cegos liderado pela Mulher do Médico:

“A velha do primeiro andar abriu devagar a janela, não quer que se saiba que tem fraqueza sentimental, mas da rua não sobe nenhum ruído, já se foram, deixaram este sítio por onde quase ninguém passa, a velha deveria de estar contente, desta maneira não terá de dividir com os outros as suas galinhas e os seus coelhos, deveria de estar e não está, dos olhos cegos saem-lhe duas lágrimas, pela primeira vez perguntou se tinha alguma razão para continuar a viver.” (Saramago, 2001, p. 249).

Seguindo o exemplo da Velha, o Ladrão de Automóveis, extremamente agressivo e violento, conquista a lucidez perdida nas suas derradeiras horas, tornando-se um homem

mais aguçadamente consciente e ponderado. Assim como, sendo bom conselheiro e bom marido, o Médico Oftalmologista também se deixa governar pelo instinto, e trai.

Inúmeros são os exemplos dessa duplicidade característica das personagens cegas de Saramago. E, tal como os duplos da teatralidade de Artaud, além de interiormente comportarem uma carga de duplicidade, elas se afirmam enquanto duplo umas das outras:

“(...) como é o caso da mulher do médico e do seu grupo. Estão sentados juntinhos, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome.” (SARAMAGO, 2001, p. 213).

“O médico segurou a mão da mulher, depois perguntou, Ainda há quem esteja aqui a pensar em descobrir quem matou aquele, ou estaremos de acordo em que a mão que o foi degolar era a mão de todos nós, mais exactamente, a mão de cada um de nós.” (SARAMAGO, 2001, p. 193).

Desse modo, a exemplo das personagens e dos elementos teatrais de Artaud, os cegos da Cegueira são *personagens-hieróglifos*, agregadores do bem e do mal, do manifestado e do não-manifestado, do confesso e do inconfesso, da selvageria e da humanidade. Eles presentificam a idéia – já debatida no primeiro capítulo – de que o reconhecimento das forças obscuras e animalescas fomentadoras de suas ações atesta uma tendência fundamental e onipresente de sua humanidade. É através do reconhecimento de sua condição animal, que eles se distinguem como humanos. Assim como é através da abertura da consciência às forças e aos afetos subterrâneos que a vida, o homem, e o teatro, na visão de Artaud, podem ser transformados.

4.4 – A CEGUEIRA E A METAFÍSICA

Artaud propõe o seu *Teatro da Crueldade*, sobretudo, como encenação. A sua poética ganha concretude, engendrando no espaço cênico um mundo verdadeiro que tangencia o mundo real. Entretanto, essa exigência da realidade para a cena da Crueldade não objetiva qualquer vínculo com uma proposta realista de teatro, onde nenhuma ação de eficácia real é levada ao palco. Na proposta naturalista de teatro, os signos indicam, secundariamente, a realidade visada. Na proposta teatral de Artaud as coisas se manifestam em seu estado puro, absoluto, bruto, cru: “os objetos, os acessórios, os próprios cenários que figurarão no palco, deverão ser entendidos em um

sentido imediato, sem transposição; deverão ser tomados não pelo que representam, mas pelo que são na realidade.” (ARTAUD, 1995a, p. 38).

Na cena artaudiana não há mais dicotomias, nem separações estanques entre as coisas e seus significados, entre o manifesto e o ainda não manifestado, entre a consciência e o teatro, entre a consciência e o mundo, entre o homem e as forças que o constituem. O homem é tomado metafisicamente, a cena não o toma por aquilo que ele representa, mas pelo que ele realmente é.

Bergson, como foi apontado no segundo capítulo desse estudo, define o processo metafísico como um movimento em direção à posse do absoluto. Tal experiência não depende nem do ponto de vista adotado em relação ao objeto, pois o observador estará no próprio objeto, nem tampouco dos símbolos que potencialmente o traduziriam, uma vez que o observador renunciará a qualquer espécie de tradução para possuir o original. O *Teatro da Crueldade* é, em essência, uma encenação metafísica, pois direciona a linguagem e a consciência rumo à posse do absoluto. A cena artaudiana consiste numa experiência integral, que atribui aos seus elementos um estado interior, que será experimentado não mais através de pontos de vistas relativos, mas através de uma entrada nas coisas.

Os símbolos recalcados do teatro representativo, que se prestam somente à tradução das coisas, não têm mais utilidade na construção da poética da Crueldade. São necessários novos signos que, ao ocultarem o essencial, possam ao mesmo tempo revelá-lo à sensibilidade humana. Almejando que a sensibilidade invada e seja invadida pelo absoluto, Artaud reivindica o uso da violência em seu teatro, exercida através de imagens que operem um choque sensorial, despertando os nervos e o coração do espectador.

Dessa forma, para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados, colocando-o diante de todas as suas possibilidades, bem como para colocar o teatro também diante de suas mais extremas possibilidades, Artaud preconiza a encenação da Crueldade como um espetáculo giratório que, ao invés de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores.

Nessa perspectiva, Lehmann ao falar da questão de um teatro que desenvolve suas possibilidades para além do drama, transcreve uma declaração de Heiner Müller que afirmava a crença de Bertold Brecht na possibilidade de um teatro épico somente se a separação entre palco e platéia fosse abolida. Müller afirma que Brecht acreditava que

“só quando se elimina isso, ou quando é essa tendência, é possível fazer um teatro com o mínimo de dramaturgia.” (MÜLLER *apud* LEHMANN, 2007, p. 33). Este conceito de *dramaturgia mínima*, não significa um teatro sem texto, mas um teatro que trabalha com uma dramaturgia essencial e necessária.

A despeito das ferrenhas críticas que Artaud faz à presença da palavra na cena, não era seu objetivo a criação de um teatro sem palavras. Sua real intenção era um teatro liberto da hegemonia da palavra, que a tomasse em seu sentido material, sonoro, poético, encantatório: “não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.” (ARTAUD, 1999, p. 107). Embora existam diferenças notórias entre as suas propostas cênicas, Artaud, tal como Brecht, ao reunir palco e platéia num mesmo plano, também buscava uma espécie de *mínimo de dramaturgia* com o seu teatro.

Artaud propõe, então, que no *Teatro da Crueldade* o espectador fique no meio, uma vez que o espetáculo deveria envolvê-lo, sacudi-lo, eletrocutá-lo. A poética da Crueldade deveria contagiar a audiência, por meio de imagens físicas violentas que triturassem e hipnotizassem a sua sensibilidade. Todo o aparato sensorial do espectador seria envolvido no espetáculo como um turbilhão de forças: “suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e o espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela.” (ARTAUD, 1999, p. 110).

Saramago, por sua vez, pratica a arte da escritura tomando-a como um instrumento capaz de produzir uma espécie de oscilação contínua, da qual o leitor é participante direto, sendo incessantemente provocado. Escrever torna-se um ato de provocação, e tal efeito ganha concretude através de alguns artifícios estilísticos que o autor emprega na concepção da sua obra.

A respeito do caráter intertextual inerente ao *Ensaio* de Saramago, Maria Alzira Seixo afirma que “a simplicidade referencial com que são enunciados os objectos é de tal ordem que acaba por subverter a transparência da comunicação verbal na sua imediatez aparente, para a fazer depender de categorias reflexivas não explícitas, alusivas a coordenadas determinantes que não são fornecidas ao leitor, e que deste modo encaminham o texto para o domínio das significações segundas, alusivas, alegóricas ou sobrenaturais.” (SEIXO, 1995, p. 23). De fato, a dimensão intertextual evocada e

convocada no *Ensaio*, reafirma o universo alegórico engendrado pelo texto, abrindo possibilidades para o entendimento e para a significação da palavra no romance.

Publicado em 1995, o *Ensaio Sobre a Cegueira* é a exacerbação de uma nova perspectiva na produção de Saramago. Esta obra é a radicalização da reflexão densa e plural sobre a natureza e a identidade humanas, bem como sobre a condição da realidade que as institui. Saramago afirma que quando escreveu *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ainda não tinha poderes para escrever o *Ensaio Sobre a Cegueira*: “(...) foi como se, até ao *Evangelho*, eu tivesse andado a descrever uma estátua, e a partir dele tivesse passado para o interior da pedra.” (SARAMAGO, 1999, p. 390).

Portanto, é também através da mecânica metafísica que a Cegueira ensaiada, dramatizada, narrada, opera. Saramago, cuja escrita destina-se à provocação, também requer de seus leitores uma entrada nas coisas, de modo que eles participem do que é narrado, tomando posse do absoluto que se revela na dimensão alegórica da epidemia.

Esta relação estabelecida entre a Cegueira, os seus cegos e os leitores se desenrola pelo emprego que Saramago faz das técnicas intertextuais, estruturadas através da presença do discurso oral. Os elementos constituintes da Cegueira – as personagens, o espaço, o tempo e a própria estrutura narrativa – articulam-se através de uma escritura mais despojada, menos rebuscada; enfim, se arquitetam por uma espécie de “ressimplificação da escrita.” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 43).

Como já foi apontado, Saramago subverte toda a gama dos sinais ortográficos tradicionalmente exigidos pela convenção gramatical, sintetizando-os a pontos e vírgulas, conferindo ao texto escrito um estatuto bastante semelhante àquele do texto falado:

“Depois pensou, levantando os olhos, E se agora lhes dissesse que fui eu que matei, entregar-me-iam sabendo que me entregavam a uma morte certa. Fosse por efeito da fome ou porque o pensamento subitamente a seduziu como um abismo, variou-lhe a cabeça uma espécie de aturdimento, o corpo moveu-se-lhe para diante, a boca abriu-se para falar, mas nesse momento alguém lhe agarrou e apertou o braço, olhou, era o velho da venda preta, que disse, Mataria com as minhas próprias mãos quem a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornamos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena, Pois sim, mas não será a vergonha que nos virá encher o prato, Quem quer que sejas, estás certo no que dizes, sempre houve quem enchesse a barriga com a falta de vergonha, mas nós que já nada temos, a não ser esta última e não merecida dignidade, ao menos que ainda sejamos capazes de lutar pelo que de direito nos pertence, Que queres dizer com isso, Que tendo começado por mandar as mulheres e comido à custa delas como pequenos

chulos de bairro, é agora a altura de mandar os homens, se ainda os temos aqui, (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 191 e 192).

“À entrada da porta que dava para as camaratas da ala direita apareceu uma mulher que estivera a ouvir escondida. Era a que tinha recebido na cara o jorro de sangue, aquela em cuja boca o morto ejaculava, aquela ao ouvido de quem a mulher do médico tinha dito, Cala-te, e agora está esta mulher pensando, Daqui onde estou, sentada no meio destes, não te posso dizer cala-te, não me denuncies, mas sem dúvida reconheces a minha voz, é impossível que a tenhas esquecido, a minha mão esteve sobre a tua boca, o teu corpo contra o meu corpo, e eu disse cala-te, agora chegou o momento de saber verdadeiramente a quem salvei, de saber quem és, por isso vou falar, por isso vou dizer em voz alta e clara para que possas acusar-me, se é esse o teu destino e o meu destino, já o digo, Não irão apenas os homens, irão também as mulheres, voltaremos ao lugar onde nos humilharam para que da humilhação nada fique, para que possamos libertar-nos dela da mesma maneira que cuspiamos o que nos lançaram à boca. Disse e ficou à espera, até que a mulher falou, Aonde tu fores, eu irei, foi isto o que disse.” (SARAMAGO, 2001, p. 192).

Nesses dois trechos do romance, onde é travado um debate caloroso em torno da autoria do assassinato do Chefe dos Cegos Malvados, vislumbra-se alguns dos efeitos que a oralidade de Saramago produz. As enunciações se misturam ao ponto de, em determinados momentos, o leitor não saber quem é que está falando. A pontuação sintética perceptível nesses trechos promove uma espécie de erupção do discurso, situando num mesmo plano, fazendo confundir a enunciação do narrador, com a enunciação dos personagens, e, estas, com a imaginação participativa do leitor. Não há preocupação com a diferenciação entre o discurso direto e indireto das enunciações, nelas as duas formas de discurso se interpenetram.

Devido a essas conformações, como já foi dito anteriormente, o narrador de Saramago, especialmente o que ouvimos no *Ensaio Sobre a Cegueira*, opera enquanto uma figura híbrida, heterogênea, dentro da qual interagem diversas vozes. Este narrador instável, a todo tempo substituível, é uma espécie de contador de histórias, que ao narrar (da maneira mais limpa possível, como fazem os autênticos contadores), também comenta, disserta, dramatiza e ironiza. No universo da Cegueira, muitas vezes este narrador se apaga, deixando-se expandir, num jogo de duplicidade, pelas personagens que vão assumindo as coordenadas da narrativa. Todas essas funções lhe são possibilitadas através dos recursos estilísticos da *Intertextualidade* e da *Oralidade*, que operam em conjunto na obra.

Lembrando que para Saramago tudo o que é escrito se destina a ser ouvido, possivelmente, os leitores-ouvintes da Cegueira – sugados pelo sugestivo caráter, oral e material da escritura do autor, uma técnica provocativa – são conduzidos a um olhar de

dentro e a se afastarem da superfície das coisas, modo de visão que é da ordem da Metafísica. Lembrando ainda o que Saramago disse a Horácio Costa, na entrevista para a *Revista Cult*⁶⁵, é como se, no ato de ler (e ouvir) o romance, o leitor-ouvinte, devido à marca da oralidade, subitamente, se encontrasse no lugar dos personagens, tal como um espectador da Crueldade diante da encenação. É como se ele, também imerso nesse mundo cego e sem nome, pudesse ver (ou não-ver) através dos olhos das personagens, participando de sua enunciação, experimentando os acontecimentos que lhes são presentificados, afirmados.

É como se, repentinamente, os leitores-ouvintes do *Ensaio Sobre a Cegueira*, estivessem também cegos e pudessem, como deseja muitas vezes a Mulher do Médico diante do terror da epidemia, “atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para sua fulgurante e irremediável cegueira.” (SARAMAGO, 2001, p. 65).

Saramago faz de seus cegos, e dos leitores-ouvintes que os acompanham ativamente, ora agentes, ora testemunhas, ora alvos, do poder metafísico engendrado pela oralidade. No entanto, toda a potência exercida pela oralidade, não se esgota em sua identidade sonora, mas sobretudo em sua capacidade de criar imagens.

Em sua análise sobre os desenhos de Artaud, onde evidencia a mescla de signos que tais desenhos operam, ao deixarem-se compor por palavras, traços, cores, furos no papel, etc., Paule Thevenin destaca que eles são como *gestos*, são como *encenações no papel*. Por assumirem essa conformação, os desenhos de Artaud atingem de forma mais contundente quem por ventura os venha a contemplar. Através de um choque impingido diretamente aos olhos, os desenhos de Artaud, cujos signos compõem uma imagem viva, atuante, dinamizadora e ativa, carregam toda a natureza de imagem evocada para a sua poética teatral.

Dentro dessa perspectiva, Thevenin ainda afirma a teatralidade de Artaud como uma poética dos sentidos; nela e por ela todos os sentidos são acionados. No entanto, dentre todos eles, a visão é o primeiro a ser convocado. Thevenin acredita que nenhuma outra teoria teatral tenha insistido tanto sobre a função da imagem, como faz Artaud nos textos reunidos na obra *O Teatro e seu Duplo*.

Para a construção de imagens cuja natureza seja perturbadora e invasiva, Artaud impõe a necessidade de uma linguagem ativa e anárquica onde sejam abolidas as delimitações entre os sentimentos e as palavras. As palavras deveriam ser tomadas pelo

⁶⁵ Vide página 62.

seu poder expansivo, onde readquirem a capacidade de produzir imagens, sonoridades, atmosferas, sensações. A palavra, no *Teatro da Crueldade*, não é mais um signo tradutor, mas sim um signo que faz eclodir uma profundidade de sentimentos desconcertantes e conflituosos.

Nesse sentido, as palavras imersas em sua função “oralizante” dentro do discurso do narrador e das personagens da *Cegueira*, constroem enunciações concretamente imagéticas, sonoras, profundamente emotivas e carregadas de afetos em colisão. Saramago, como Artaud, também persegue e utiliza a palavra sob a forma do encantamento: “(...) às palavras há que arrancar-lhes a pele. Não há outra maneira para perceber de que são feitas.” (SARAMAGO, 1998a, p. 427).

Como um artesão da palavra, Saramago luta contra as palavras que falseiam, que mentem, que enganam, “essas palavras que nos impedem de ver o outro lado das coisas, e também o outro lado das palavras.” (SARAMAGO, 1999, p. 101). Por isso, ele emprega a oralidade, que transforma a palavra em som, em imagem, fazendo com que o seu leitor esteja diante de um espetáculo teatral, onde tudo o que é lido torna-se também audição e visualização:

“(...) Agora, foi a ordem, não, não se lembrou do clássico *Ao assalto*, ou lembrou-se, mas lá lhe teria parecido ridículo tratar com tanta consideração militar uma barreira de catres infectos, inçados de pulgas e percevejos, com os seus colchões apodrecidos de suor e urina, as mantas como esfregões, já não cinzentas, mas de todas as cores de que pode vestir-se a repugnância, (...). Os cegos avançaram como arcanjos rodeados do seu próprio resplendor, embateram no obstáculo com os ferros ao alto, como haviam sido instruídos, mas as camas não se mexeram, é certo que as forças destes fortes em pouco superariam as dos débeis que vinham atrás e mal já podiam segurar as lanças, com alguém que levou uma cruz às costas e agora tem de esperar que o subam a ela. O silêncio desaparecera, gritavam os de fora, começaram os de dentro a gritar, provavelmente ninguém o terá notado até hoje, como são absolutamente terríveis os gritos dos cegos, parecem eles que estão a gritar sem saberem porquê, queremos dizer-lhes que se calem e logo acabamos nós a gritar também, só nos falta sermos cegos, mas o dia virá.” (SARAMAGO, 2001, p. 200 e 201).

O encadeamento oral feito por Saramago no seu manuseio das palavras se presentifica nessa passagem do romance, que opera uma série de sugestões sonoras, de dissonâncias (cegos sujos que marcham como arcanjos em seu esplendor), de atmosferas, de temperaturas, de volumes, planos e texturas. Este encadeamento de palavras tomadas em seu poder físico, material, promove um encadeamento de imagens, uma saindo da outra, ininterruptamente. Toda essa mescla de sentimentos e de sensações

num mesmo plano, evidencia o caráter sinestésico da natureza das imagens que brotam das palavras utilizadas para dar vida ao mundo cego de Saramago.

Tais imagens sob o suporte do papel, tal como os *desenhos-gestos* de Artaud, produzem uma espécie de encenação da Crueldade, uma vez que apelam para a sensibilidade, incidindo sobre as terminações nervosas dos seus *leitores-ouvintes-espectadores*. As palavras no *Ensaio Sobre a Cegueira* configuram-se como catalizadores de imagens cuja natureza manifesta os sentimentos inconfessos e a ordem do *pensamento puro*, como queria Artaud.

Este pensamento promove a *presentificação* das forças adormecidas nas palavras e comunga com o universo cruel, empestado e afetivo, que Artaud tanto reivindicava para as imagens do cinema, e, sobretudo, para as do teatro. Imagens que buscassem “a verdade sombria do espírito através de imagens originadas delas próprias, que não extraem seu sentido da situação em que se desenvolvem, mas de um tipo de necessidade interior e poderosa, que as projeta à luz de uma evidência sem apelação” (ARTAUD, 1995a, p. 160).

Algumas outras imagens desencadeadas pelas palavras em expansão de Saramago, também preconizam a própria impotência e inutilidade da palavra diante de todo o horror manifestado pela Cegueira. Exemplo disso é o momento em que o grupo liderado pela Mulher do Médico encontra um escritor⁶⁶ instalado na casa que pertencera ao Primeiro Cego. Aí é travado um debate onde a mulher diz ao invasor que sendo ele um escritor, teria obrigação de conhecer as palavras, portanto ele saberia que, na situação de cegueira generalizada, os adjetivos não lhes serviriam de nada, “se uma pessoa mata a outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível”. O escritor, então, lhe pergunta: “Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos de usar as palavras que os expressam.” (SARAMAGO, 2001, p. 277).

Assim, o ato de matar, ou a imagem desse ato, falam por si só. Eles bastam para expressar o horror. Saramago, neste trecho também persegue um *mínimo de dramaturgia*, que revele o essencial em sua crueza, ao invés de apenas traduzi-lo ou de mascarar-lo por meio de palavras vazias, desprovidas de ação. Na estruturação do romance, o discurso oral – imagético, sonoro e sinestésico – diante da prerrogativa da

⁶⁶ Um escritor, que apesar de cego, está escrevendo um livro sobre os eventos caóticos instalados pela epidemia da Cegueira.

morte engendrada pela epidemia de cegueira, se instala como uma ausência que é presença. Como disse a Mulher do Médico, os adjetivos não servem a mais nada diante dos atos sórdidos praticados pelos cegos no processo de desumanização alavancado pela epidemia.

No seu *Manifesto por um Teatro Abortado*, Artaud diz crer em todas as ameaças do invisível, do inominável. Para ele, “é contra o invisível mesmo que lutamos. Nós estamos inteiramente dedicados a desenterrar um certo número de segredos. (...) Nós queremos chegar a vivificar um certo número de imagens, mas de imagens evidentes, palpáveis, que não estejam manchadas por uma eterna desilusão. Se nós fazemos um teatro não é para representar peças, mas para conseguir que tudo quanto o que há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrelatado, se manifeste em uma espécie de projeção material, real” (ARTAUD, 1995a, p. 37 e 38).

Desse modo, os cegos têm suas trajetórias marcadas por caminhos que os conduzem “de ausência em ausência” (SARAMAGO, 2001, p. 235). Eles lidam com essa ausência (ou impotência) da palavra, como uma necessidade de perscrutar o inominável: “(...) o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais” (SARAMAGO, 2001, p. 179). Essa ausência da palavra que não serve mais, em prol do surgimento da palavra que se revela enquanto presença – *material e real* – faz parte do estatuto das palavras, e, sobretudo, do discurso imagético gerado por elas no romance de Saramago.

Saramago, também escritor de diversas peças teatrais, se autodenominando como um “dramaturgo involuntário” (SARAMAGO, 1998a, p. 307), acredita que a palavra só no palco, só na boca dos atores, é que se torna completa e total:

“(...) era como se eu compreendesse, enfim, que as palavras escritas são apenas (...) reflexos da palavra primordial que não existirá verdadeiramente enquanto não for dita. Uma palavra no papel é o desenho de uma ilha no mapa, e o desenho não é a ilha.” (SARAMAGO, 1999, p. 302).

Talvez por isso, por também se aventurar no mundo teatral, Saramago aponta que como autor de suas obras, muitas vezes ele se porta como um ator, mas um “actor inconsciente” (SARAMAGO, 1999, p. 431). As palavras que por ventura disser (ou escrever) não serão palavras apenas, cada uma delas, no momento de ser enunciada, “gerará por si mesma o gesto, a pausa, a modulação de que precisava para ser mais palavra, ainda mais palavra. Assim como o suceder da água é que faz o rio, assim as

palavras vão saindo umas das outras, e cada uma delas é música e bailado, altura e queda, anúncio e silêncio.” (SARAMAGO, 1999, p. 431 e 432).

As palavras da Cegueira podem, portanto, ser consideradas “como os signos visíveis de uma linguagem invisível ou secreta” (ARTAUD, 1995a, p. 38), como as palavras são na cena de Artaud. Elas revelam um encadeamento de quadros, de imagens indestrutíveis, inegáveis, que falam ao espírito diretamente:

“A mulher saiu sem dizer palavra, nem adeus, nem até logo, segue pelo corredor deserto, passa rente à porta da primeira camarata, ninguém de dentro deu por ela ter passado, atravessa o átrio, a lua descendo traçou e pintou um tanque de leite nas lajes do chão, agora a mulher está na outra ala, outra vez um corredor, o seu destino é ao fundo, em linha recta, não tem nada que enganar. Além disso percebe umas vozes a chamá-la, maneira só figurada de dizer, o que lhe chega aos ouvidos é a algazarra dos malvados da última camarata (...). A mulher está de joelhos à entrada, (...) puxa devagar os cobertores para fora, depois levanta-se, faz o mesmo na que está por cima, ainda na terceira, à quarta não lhe alcança o braço, não importa, os rastilhos estão preparados, agora é só chegar-lhes o fogo. Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir uma chama comprida, já aí a tem, um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta duma tesoura. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama do meio, agora a cama de baixo, a mulher sentiu o cheiro dos seus próprios cabelos chamuscados, (...) ouve os gritos dos malvados lá dentro, foi nesse momento que pensou, E se eles têm água, se vão conseguir apagar, desesperada meteu-se debaixo da primeira cama, passeou o isqueiro ao comprido do colchão, aqui, além, então de repente as chamas multiplicaram-se, transformaram-se numa única cortina ardente, um jorro de água ainda passou através delas, foi cair sobre a mulher, porém inutilmente, já era o seu próprio corpo o que estava a alimentar a fogueira. (...) o fogo anda a saltar velozmente de cama em cama, quer deitar-se em todas ao mesmo tempo, e consegue-o, os malvados gastaram sem critério nem proveito a pouca água que ainda tinham, tentam agora alcançar as janelas, mal equilibrados sobem às cabeceiras das camas a que o fogo ainda não chegou, mas de repente o fogo já está lá, com a ardência do calor as vidraças começam a estalar, a estilhaçar-se, o ar fresco entra silvando e atíça o incêndio, ah, sim, não estão esquecidos, os gritos de raiva e medo, os uivos de dor e agonia, aí fica feita a menção, note-se, em todo o caso, que irão sendo cada vez menos, a mulher do isqueiro, por exemplo, está calada há muito tempo (...). Evidentemente, muitos destes cegos estão a ser pisados, empurrados, esmurrados, é o efeito do pânico, um efeito natural, pode-se dizer, a natureza animal é mesmo assim, também a vegetal se comportaria de igual maneira se não tivesse todas aquelas raízes a prendê-las ao chão, e que bonito seria poder ver as árvores do bosque a fugir ao incêndio.” (SARAMAGO, 2001, p. 206, 207 e 208).

Toda essa simultaneidade de ações, que em conjunto formam a ação única e implacável da Cegueira é, em essência, como a encenação de Artaud, onde, espalhados pelo espaço cênico, os acontecimentos deveriam se desenrolar em concomitância, permitindo que a Crueldade agisse sobre os espectadores rodeados por sua ação. Tal

como as imagens evocadas para comporem a encenação artaudiana, as imagens do trecho citado acima provocam no leitor-ouvinte, um *choque da ordem do sensorial*, do emocional, como se este leitor-ouvinte se convertesse no espectador diante de uma encenação da *Crueldade* de Artaud.

Assim, a Cegueira constrói um discurso para além da acepção lógica da palavra, um discurso (cênico?) para além das palavras, como queria Artaud. Tendo em vista que em Artaud não é a palavra em si que deve ser discutida, mas o discurso cênico que ela constrói, vislumbra-se no contexto da Cegueira uma linguagem metafísica que faz do discurso proveniente da palavra (e de todos os meios do teatro, como disse Artaud) um sonho, uma encantação, uma poesia dos sentidos. Afinal, num mundo percebido pelo viés metafísico, onde são cruciais as questões relativas ao ser, o homem passa a conhecer pelas sensações.

4.5 – A CEGUEIRA E O MITO

Para a metafísica funcionar, ser operante, ser concreta, Artaud destaca um procedimento técnico: a subversão poética, a anarquia e insurreição dos símbolos do teatro, um novo modo de combinar e de utilizar os signos. Tudo isso engendra no espaço da encenação aquilo que Artaud designa como *Poesia*: “a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações.” (ARTAUD, 1999, p. 42).

Como há pouco se viu, Saramago elabora essa Poesia em relação ao encadeamento oral que faz das palavras:

“As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjectivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos, às vezes são os nervos que não podem agüentar mais, suportaram tudo (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 267).

Além de serem escrituras, elas também são gestos, imagens, texturas, afetos e sons, que abalam os nervos. No entanto, ele ainda concretiza a poesia anárquica preconizada por Artaud, através das subversões poéticas existentes no mundo engendrado pela Cegueira: como é o caso dos seus cegos que, perdendo a humanidade, ou percebendo que nunca a detiveram completamente, tornam-se animais.

Por outro lado, embora os animais propriamente ditos atinjam um paroxismo de sua condição, tornando-se ainda mais selvagens do que permitia a própria natureza (como acontece com as galinhas da Velha que se refestelam com carne crua e com os cães que agem como hienas), um único cão, designado como o Cão das Lágrimas, indo em direção oposta a de seus semelhantes, torna-se mais humano do que os próprios homens:

“A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele.” (SARAMAGO, 2001, p. 226).

Logo após ter encontrado comida para o seu grupo no subsolo de um supermercado, a Mulher do Médico, perdida, sozinha e fragilizada, na terra de ninguém em que se transformara a cidade dos cegos, tem como único consolo o gesto sublime e sensível do Cão das Lágrimas. É através desse encontro afetivo que ela se recupera e descobre diante de si um grande mapa da cidade, que lhe permite se situar novamente e continuar até o seu destino:

“Não estava tão longe quanto cria, apenas se tinha desviado noutra direcção, só terás de seguir por esta rua até a praça, aí conta duas ruas para a esquerda, depois viras na primeira à direita, é essa a que procuras, do número não te esqueceste. Os cães foram ficando para trás, alguma coisa os distraiu pelo caminho, (...), só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão.” (SARAMAGO, 2001, p. 226 e 227).

Este encontro tão marcante, obra do destino, perdura até o fim da história, como se fosse um caso de amor. Além disso, ao chegar à loja abandonada que servia de refúgio para o grupo dos seis cegos que esperavam a Mulher do Médico trazer a comida, o Cão das Lágrimas, molhado pela chuva que caíra há pouco, os desperta do estado de letargia causado pelo horror e pela fome:

“O certo é que entraram juntos na loja, o cão das lágrimas não estranhou ver pessoas estendidas no chão, tão imóveis que pareciam mortas, (...). Acordem se estão a dormir, trago comida, (...). O rapazito estrábico foi o primeiro a levantar a cabeça, não pôde fazer mais do que isso, a fraqueza não deixava, os outros tardaram um pouco mais, estavam a sonhar que eram pedras, e ninguém ignora quanto é profundo o sono delas, um

passaio ao campo o demonstra, ali estão dormindo, meio enterradas, à espera de não se sabe de que despertar. Tem, porém a palavra comida poderes mágicos, mormente quando o apetite aperta, até o cão das lágrimas, que não conhece linguagem, se pôs a abanar o rabo, o instintivo movimento fê-lo recordar-se que ainda não tinha feito aquilo a que estão obrigados os cães molhados, sacudirem-se com violência, respingando quanto estiver ao redor, neles é fácil, trazem a pele como se fosse casaco. Água benta da mais eficaz, descida directamente do céu, os salpicos ajudaram as pedras a transformarem-se em pessoas, enquanto a mulher do médico participava na operação de metamorfose abrindo um após outro os sacos de plástico.” (SARAMAGO, 2001, p. 227).

Vislumbra-se, então, que mesmo através de um gesto típico de sua espécie, o cão ainda é capaz de difundir e despertar a humanidade nos cegos transformados em pedras. Além dessa subversão feita por obra da anarquia poética de Saramago, percebe-se que a sua Cegueira, longe de ser uma treva, é como uma luz que se acende. Ao invés do trivial significado que a cegueira apresenta para a humanidade, um mundo de escuridão, no *Ensaio* de Saramago, ela inaugura um mundo de branquidão plena.

Sendo o branco a mistura de todas as cores, a Cegueira branca de Saramago é a deflagração de todas as possibilidades para a atuação humana, inclusive, a de enxergar com outros sentidos que não o da visão. Desse modo, a percepção de uma luz acesa, torna-se para um cego apenas um barulho: “o cego sabia que a escada só estaria iluminada enquanto se ouvisse o mecanismo do contador automático, por isso, ia premindo o disparador de cada vez que se fazia silêncio. A luz, esta luz, para ele, tornara-se um ruído.” (SARAMAGO, 2001, p. 20). A Cegueira branca dos olhos é música para os ouvidos. E este cego, passa a ver a luz, não por auxílio dos olhos, mas com a sua audição: “(...) o sol não nasce ao mesmo tempo para todos os cegos, muitas vezes depende da finura do ouvido de cada um (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 195). A imagem da luz torna-se um som e os sons tornam-se imagens no mundo cego e branco de Saramago.

Além disso, longe de significar higiene, essa brancura opera os mais sórdidos níveis de sujeira, imundície e degradação, que somente cores mais fortes poderiam caracterizar: “A atmosfera estava carregada de maus cheiros, tornando absurda a brancura invariável dos objectos.” (SARAMAGO, 2001, p. 217). Toda essa inversão poética, que se faz por obra da Metafísica, gera uma série de metamorfoses no universo da Cegueira, aproximando-a efetivamente do universo mítico, duplo da teatralidade de Artaud. Além de ser anárquica pelas subversões entre os objetos e seus significados, a Poesia de Artaud

também assume essa condição porque o seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.

Como foi dito anteriormente, Mircea Eliade considera que conhecer os mitos “é aprender o segredo da origem das coisas.” (ELIADE, 2000, p. 18). No entanto, não se trata mais de “reiterar a *criação cósmica*, mas de reencontrar o estado que precedeu a *cosmogonia*, o *caos*.” (ELIADE, 2000, p. 79). O mito é a consciência metafísica do homem. A Cegueira Branca de Saramago – um mosaico vivo de todas as possibilidades para a ação humana – promove um reencontro do homem com o caos e ao operar como o espaço escatológico do Mito e como um Mito escatológico que se processa, é a afirmação dessa consciência metafísica.

Para Artaud o teatro seria o lugar onde se processaria toda uma tentativa de metamorfose e de revolução definitiva e integral. O seu teatro almeja a instauração de toda a desordem que precede a origem, porque ele deve ser a afirmação de um recomeço. O teatro artaudiano é um duplo da vida, mas não de uma vida em superfície, cotidiana, trivial, que considera o indivíduo pelo seu caráter e pela sua psicologia. As idéias que revitalizariam o teatro, o homem e a própria vida, se referem à Criação, ao Devir e ao Caos; a sua teatralidade é de ordem cósmica.

O teatro representativo, na visão de Artaud, perdera a capacidade de criar mitos, quando esta deveria ser a sua real função, a sua mais essencial necessidade: “Criar mitos, este é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso.” (ARTAUD, 1999, p. 137). O *Teatro da Crueldade* enquanto um duplo do Mito é a afirmação contundente da vida, em suas facetas mais ocultas. E é onde ocorre incessantemente a busca por uma consciência metafísica, própria do Mito, como considera Eliade.

Nesse sentido, Joseph Campbell, na obra *O Poder do Mito*, afirma que toda a mitologia esconde (e revela) a chave que abre o entendimento para todo o sofrimento humano: “A causa secreta de todo sofrimento é a própria mortalidade, condição primordial da vida. Quando se trata de afirmar a vida, a mortalidade não pode ser negada.” (CAMPBELL, 1990, p. 07).

Tal idéia faz menção ao caráter escatológico e apocalíptico que a Vida e o Mito, também duplos entre si, contêm. Para fazer do seu teatro o presente de uma nova origem, Artaud vai partir justamente de um processo de desconstrução, de ruptura, com os valores teatrais de seu tempo. Por isso, o seu teatro instaura o *cronotopo* mítico do Apocalipse, tal como faz Saramago através da ação de sua Cegueira epidêmica.

Como já foi apontado anteriormente por Mircea Eliade, para a obtenção de um começo absoluto, o fim do mundo deve ser radical. A escatologia, além de ser um processo de desintegração total de uma realidade, também preconiza a cosmogonia de um futuro. E é exatamente assim que procede a Cegueira de Saramago: ela instaura no presente dos cegos a Hora do Apocalipse, mas também prefigura o surgimento de um novo tempo, através de metamorfoses dolorosas e necessárias.

No mundo sem nome, empestado, cruel, metafísico, repleto de afetos conflitantes e primordiais, que é o mundo da Cegueira, os cegos – liderados pela Mulher do Médico – encontram em sua trajetória, que vai desde a deflagração da epidemia até a sua misteriosa desapareção, todos os indícios de uma realidade que se desfaz:

“Alguns cegos estavam a remexer-se nos catres, como todas as manhãs aliviavam-se dos gases, mas a atmosfera não se tornou por isso mais nauseabunda, o nível de saturação já deveria ter sido atingido. Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exacerbações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções.” (SARAMAGO, 2001, p. 136).

Toda essa escatologia inicialmente desencadeada no manicômio atinge dentro desse espaço o seu apogeu, instaurando uma morte em vida que, tal como foi visto anteriormente, é presença marcante no espaço cênico da Crueldade de Artaud e ponto preponderante para o universo mítico. A Cegueira, seguindo sua destinação, começa a matar. Assim ela faz com o Ladrão de Automóveis, como também faz com a Cega das Insônias logo depois da humilhação sofrida pelos Cegos Malvados:

“Nesse preciso momento a cega das insônias foi-se abaixo das pernas, literalmente, como se lhas tivessem decepado de um golpe, foi-se-lhe também o coração abaixo, nem acabou a sístole que tinha começado, finalmente ficámos a saber porque não podia esta cega dormir, agora dormirá, não a acordemos. Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, se era possível uma voz assim, tão morta como a palavra que dissera, ter saído de uma boca viva. Levantou em braços o corpo subitamente desconjuntado, as pernas ensangüentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós, por enquanto, ainda estamos vivas.” (SARAMAGO, 2001, p. 178 e 179).

Entretanto, apesar do desfile da morte pelo espaço cego, a vida ainda resiste, mesmo que sob a forma de uma sobrevivida. E como a escatologia é também um processo de

afirmação da vida em seu estado puro, as mulheres que foram violadas, entre elas a já falecida Cega das Insônias, sofrem através do gesto da Mulher do Médico uma ação ritual de purificação:

“(...) Queria um balde ou alguma coisa que lhe fizesse as vezes, queria enchê-lo de água, ainda que fétida, ainda que apodrecida, queria lavar a cega das insônias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra (...)” (SARAMAGO, 2001, p. 180).

“Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insônias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria.” (SARAMAGO, 2001, p. 181).

A morte do corpo e do espírito, o desfazimento da carne e da alma dos cegos, é o reflexo da morte do espaço do manicômio. Um indício da desintegração da quarentena acontece antes do apocalíptico incêndio que a destruirá: as luzes se apagam e todo o lugar mergulha numa profunda escuridão: “(...) Apagaram-se as luzes, (...) acabara-se a energia.” (SARAMAGO, 2001, p. 195). Depois disto, tendo a essa altura a Cegueira dizimado o mundo todo, inclusive os soldados que vigiavam os portões do manicômio, os cegos se libertam, por obra devastadora do fogo:

“(...) a mulher do médico gritou que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem.” (SARAMAGO, 2001, p. 210).

Essa realidade abjeta vivenciada no manicômio, uma “situação insustentável” na qual “não há limites para o mau, para o mal” (SARAMAGO, 2001, p. 144), só pode ter um fim sendo completamente abolida. No entanto, este fim da quarentena não é total, nem tampouco restaurador. O mundo da Cegueira, um macrocosmo apocalíptico, é feito de pequenos apocalipses microcósmicos. Assim, libertos do manicômio, os cegos perceberão que a quarentena ainda continua na vastidão da cidade: “(...) temos de saber como se está a viver agora, pelo que ouvi dizer toda a gente deve ter cegado, Então, disse o velho da venda preta, é como se continuássemos no manicómio.” (SARAMAGO, 2001, p. 217).

As ruas estão desertas, tornaram-se um cemitério de automóveis, de “automóveis e camiões, largados de qualquer maneira e atravancando a via pública, alguns com as rodas

já cercadas de erva (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 226). Há lixo por toda a parte, os excrementos amolecidos pela chuva formam um tapete pelas calçadas: “(...) andando por uma rua alagada, entre lixo apodrecido e excrementos humanos e de animais.” (SARAMAGO, 2001, p. 226). Em meio à uma multidão de cadáveres em franca decomposição, andam os cães raivosos e os cegos; aqueles como lobos caçadores, estes como zumbis, sem destino e sem saberem o que fazer:

“(...) tirando procurar comida não têm outros objetivos, a música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo, os cinemas e os teatros só servem a quem ficou sem casa e já desistiu de a procurar, algumas salas de espetáculos, as maiores, tinham sido usadas para as quarentenas (...). Quanto aos museus, é uma autêntica dor de alma, (...) todas aquelas pinturas, todas aquelas esculturas sem terem diante de si uma pessoa a quem olhar. (...) Ao princípio, muitos dos cegos, acompanhados por parentes por enquanto com vista e espírito de família, ainda acorreram aos hospitais, mas lá só encontraram médicos cegos tomando o pulso a doentes que não viam, (...), as famílias, se ainda as tinham, por onde andariam, e depois, para que os enterrassem, não bastava que alguém fosse tropeçar neles por acaso, tinham de começar a cheirar mal (...). Não admira que os cães sejam tantos, alguns já se parecem com hienas, as malhas do pêlo são como as da podridão (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 232 e 233).

Todo esse detalhado quadro, que conjuga um tempo-espço próprio do apocalipse, faz com que as pessoas se transformem em fantasmas: “Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 233).

Portanto, não havendo diferença entre o que os cegos já viveram até aqui e o que têm a vivenciar, entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, o grupo dos seis cegos, iluminados pela consciente Mulher do Médico, percebem que nunca se preocuparam em fazer algo pela vida, nem um mínimo que fosse pelo futuro. Começa, então, o princípio de sua redenção: “(...) se continuarmos juntos talvez consigamos sobreviver, se nos separarmos seremos engolidos pela massa e destroçados (...) por isso o que proponho é que, em lugar de nos dispersarmos, ela nesta casa, vocês na vossa, tu na tua, continuemos a viver juntos.” (SARAMAGO, 2001, p. 245).

Lembrando a escatologia enquanto morte, destruição, mas, sobretudo, enquanto a Grande Revelação que se anuncia, este grupo de cegos toma consciência de que para haver um possível horizonte, onde a Cegueira não mais domine, é preciso viver e encarar as necessidades do tempo presente. E o presente mórbido da Cegueira, lhes pede para ampararem a fragilidade onde se arremessara a vida. A decisão de continuarem reunidos

engendra uma nova família, estes cegos vão morar todos na casa do Médico e de sua mulher, que tinham ficado com a chave:

“Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro da casa, e era simplesmente o cheiro de uma casa fechada, noutra tempo teríamos corrido a abrir todas as janelas, (...), hoje o bom seria tê-las calafetadas para que a podridão de fora não pudesse entrar. A mulher do primeiro cego disse, Vamos sujar-te tudo, e tinha razão, se entrassem com aqueles sapatos cobertos de lama e de merda, em um instante se tornaria o paraíso inferno (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 257 e 258).

Diante da ameaça de transporem o inferno de fora para o interior paradisíaco da sua nova morada, os cegos despem-se, se despojam de toda a carcaça imunda em que se tornaram as suas vestes. Atiram longe tudo aquilo que lhes animalizava: nus, como vieram ao mundo antes da Cegueira, já podem imaginar um renascimento. Depois disso, tal como os apóstolos sentados à mesa da Santa Ceia com Jesus, fazem sua primeira refeição, possibilitada pelas repetidas visitas da Mulher do Médico aos estoques que restaram no subsolo dos supermercados:

“Quando entrou na sala, todos continuavam sentados nos seus lugares. A candeia iluminava os rostos que para ela se voltavam, (...). A mulher do médico aproximou o copo dos lábios do rapazito estrábico, disse, Aqui tens água, bebe devagar, devagar, saboreia, um copo de água é uma maravilha, não falava para ele, não falava para ninguém, simplesmente comunicava ao mundo a maravilha que é um copo de água. (...) vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal, finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar.” (SARAMAGO, 2001, p. 264).

A água é o prato principal dessa espécie de ceia santa e sagrada. Assim ela é designada porque permite aos cegos a experiência do sagrado, como faz a encenação da Crueldade de Artaud, duplo do universo mítico. Sendo a água o símbolo máximo da purificação, uma fonte de vida e um centro de regenerescência, como se vê nos rituais de batismo, o ritualístico cerimonial protagonizado pelos sete cegos transcende a esfera do

espaço-tempo da casa do Médico Oftalmologista e faz nascer uma poderosa chuva na vastidão do céu:

“Que não pare, que esta chuva não pare, murmurava enquanto buscava na cozinha os sabões, os detergentes, os esfregões, tudo o que pudesse servir para limpar um pouco, ou ao menos um pouco, esta sujidade insuportável da alma. Do corpo, disse, como para corrigir o metafísico pensamento, depois acrescentou, É o mesmo. Então, como se só essa tivesse de ser a conclusão inevitável, a conciliação harmónica entre o que tinha dito e o que tinha pensado, despiu de golpe a bata molhada, e, nua, recebendo no corpo, umas vezes a carícia, outras vezes a vergastada da chuva, pôs-se a lavar as roupas, ao mesmo tempo que a si própria. O rumorejar de águas que a rodeava impediu-a de perceber logo que deixara de estar sozinha. Na porta da varanda tinham aparecido a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego, (...). Não pode imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que os importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu.” (SARAMAGO, 2001, p. 265 e 266).

Nessa belíssima e poética imagem de rito purificador, as três mulheres – “três graças nuas sob a chuva que cai” (SARAMAGO, 2001, p. 267) – através do poder regenerador da água reencontram a beleza no mundo e em si mesmas. No entanto, elas não disputam, como fazem as três deusas⁶⁷ quando Éris lançou sobre elas a maçã de ouro, qual delas é a mais bela. A Mulher do Médico com os olhos que as outras duas deixaram de ter, as reconduz até a sua verdade: “Estou feia, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Estás magra e suja, feia nunca o serás, E eu, perguntou a mulher do primeiro cego, Suja e magra como ela, não tão bonita, mas mais do que eu.” (SARAMAGO, 2001, p. 267). E dentre as três, decidem que a mais bela é, afinal, a Mulher do Médico, obviamente não porque alguma vez a tivessem visto, mas porque a rapariga sonhara com ela e porque a Mulher do Primeiro Cego simplesmente a vê bonita.

Vê-se, então, que a purificação do corpo, da alma, através da tempestade caída do céu, promove um novo significado para a beleza. Surgindo uma nova modalidade do

⁶⁷ Apesar da pequena relevância na mitologia greco-romana, com o advento renascentista as *Três Graças* tornaram-se o símbolo da idílica harmonia do mundo. *Graças*, designação latina das *Cárites* gregas, eram deusas da fertilidade, da beleza e da amizade. Embora seus nomes sofram variações nas diferentes culturas, o trio mais freqüente é: Aglaia (a claridade), Tália (a que faz brotar as flores) e Eufrosina (o sentido da alegria).

belo, surge também um novo olhar: as três mulheres elegem a mais bela pelo caminho da não-visão, pelo caminho do sonho e da visão interior, muito mais poderosa e lúcida. Nesse sentido, a água (tal como a brancura da Cegueira) como massa indiferenciada, representa a “infinidade dos possíveis” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 15), traz consigo todos os germes, todas as promessas de desenvolvimento. Neste mergulho que realizam nas águas da chuva, as três mulheres retornam renovadas sem, contudo, se dissolverem totalmente. Elas passam, por uma morte simbólica e retornam às origens, carregam-se de novo e adquirem uma força nova.

Essa forte chuva, que leva embora toda a imundície, opera como uma fase de transição: ela agrega a regressão e a desintegração, tornando possível uma condição progressiva de reintegração e regenerescência. Lavadas as mulheres, os homens também se banham, e, varrendo a sujeira de seus corpos, vão livrando-se da sujeira do espírito. Assim, os cegos, agora menos sujos, menos animalizados, e mais cheios de vida esperam que algo suceda, que algo superior dê cabo da Cegueira, assim como a fizera nascer.

A Hora do Apocalipse ainda persiste e atinge o apogeu de seu esplendor, os mortos estendidos nos caminhos da cidade tornam-se mais numerosos, é a própria resistência que está chegando ao fim, o tempo esgota-se, a comida torna-se veneno, o final derradeiro e inexorável se aproxima:

“Proclama-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, a seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, a disciplina do vento, o perfume da lua, a reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 284).

Todo este rizoma (Deleuze e Guattari) apocalíptico, que recorda a natureza das imagens e das idéias solicitadas por Artaud para a o seu teatro, uma *poética da morte* onde se apresenta um ato mítico de se fazer um novo corpo e uma nova consciência, modifica a própria condição ontológica do ser e do estar: “É bem certo que o difícil não é viver com as pessoas, o difícil é compreendê-las (...).” (SARAMAGO, 2001, p. 286).

Depois de enunciada essa aguda lucidez, o grupo dos sete cegos – número que possui em si mesmo um poder mágico que inaugura um período de transformação⁶⁸ – fazem a passagem do conhecido ao desconhecido, ao enterrarem a Velha das Galinhas, cujo cadáver fora esvaçado pelos animais. É neste instante que a Mulher do Médico, levada por um impulso irresistível grita para todos os cegos do mundo: “Ressurgirá (...)”. A Rapariga dos Óculos Escuros, então, questiona se será a Velha das Galinhas quem ressurgirá. A Mulher, os dois únicos olhos vivos de toda uma humanidade cega, explica: “(...) Ela, não, (...) mais necessidade teriam os que estão vivos de ressurgir de si mesmos, e não o fazem, Já estamos meio mortos, disse o médico, Ainda estamos meio vivos, respondeu a mulher.” (SARAMAGO, 2001, p. 288).

Sintetizando todo o caos, toda a perdição e toda a dor absurda trazidos pela Cegueira, a Mulher do Médico reflete emparelhada com Artaud: “Que tempos estes, já vemos invertida a ordem das coisas, um símbolo que quase sempre foi de morte a tornar-se em sinal de vida, Há mãos capazes desses e de outros maiores prodígios, disse o médico, Necessidade pode muito, meu querido, disse a mulher, e agora chega de filosofias e taumaturgias, demo-nos as mãos e vamos à vida.” (SARAMAGO, 2001, p. 289). Ao reconhecer o tempo-espaço da Cegueira como um tempo-espaço da Crueldade, o seu pensamento tornado fala, devolve aos cegos a esperança: “Enquanto puder, disse a rapariga dos óculos escuros, mantereí a esperança, a esperança de vir a encontrar os meus pais, a esperança de que a mãe desse rapaz apareça, Esqueceste-te de falar da esperança de todos, Qual, A de recuperar a vista, Há esperanças que é loucura ter, Pois eu digo-te que se não fossem essas já eu teria desistido da vida.” (SARAMAGO, 2001, p. 290).

O renascimento da esperança confunde-se com o renascimento da vida, da consciência, da visão. Um a um, do mesmo modo como fora no início, como se tudo não tivesse passado de um grande pesadelo, os cegos vão recuperando a capacidade de ver. Sendo a vítima pioneira da epidemia, o Primeiro Cego torna-se também o Primeiro ex-Cego: “Viu e gritou, Vejo. O primeiro grito ainda foi o da incredulidade, mas com o segundo, e o terceiro, e quantos mais, foi crescendo a evidência. Vejo, vejo, (...), Vejo, vejo, senhor doutor, (...) e o médico perguntava, Vê mesmo bem, como via antes, não há vestígio de branco, Nada de nada, até me parece que vejo ainda melhor do que via, e olhe que não é dizer pouco, nunca usei óculos.” (SARAMAGO, 2001, p. 307).

⁶⁸ Como pode ser verificado no *Livro do Apocalipse de São João*.

E com todos os cegos renascidos, renasce a Mulher do Médico também: “(...) a mulher do médico começou a chorar, deveria estar contente e chorava, (...) claro que estava contente, meu Deus, (...) chorava porque se lhe tinha esgotado de golpe toda a resistência mental, era como uma criancinha que tivesse acabado de nascer e este choro fosse o seu primeiro e ainda inconsciente vagido.” (SARAMAGO, 2001, p. 307).

Assim, Saramago no arremate de seu ensaio-parábola, faz renascer também toda a civilização de sua cidade sem nome, colocando-a em festa, na qual “a força dos sentimentos, (...) tinha ocupado o lugar da fome” (SARAMAGO, 2001, p. 309):

“(...) entrava o rumor das vozes alteradas, as ruas deviam estar cheias de gente, a multidão a gritar uma só palavra, Vejo, diziam-na os que já tinham recuperado a vista, diziam-na os que de repente a recuperavam, Vejo, vejo, em verdade começa a parecer uma história doutro mundo aquela em que se disse, Estou cego.” (SARAMAGO, 2001, p. 309 e 310).”

Artaud desejava que o seu teatro conjurasse a força das grandes massas, presentes nas festas e em todas as manifestações populares. Penetrado pelo ideal de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e considerando absurdo o fato de que o teatro em voga na sua época se dirigisse primeiramente ao entendimento das pessoas, Artaud afirma que:

“(...) o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco de poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, (...), em que o povo sai às ruas.” (ARTAUD, 1999, p. 96).

Tal como Artaud, Saramago fixa como a imagem derradeira do seu *romance-ensaio-drama-encenação*, a imagem festiva, extasiante de uma grande massa que voltou a ver. Entretanto, a despeito de toda a comemoração efusiva, o bacilo da Peste, bem como o da Cegueira, não morre jamais: ele apenas se retira para hibernar em seu estado latente. O derradeiro diálogo entre a Mulher do Médico e o seu marido, é disto a mais profunda evidência:

“Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão. Queres que te diga o que pendo, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que vendo, não vêem. A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo

súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava.”
(SARAMAGO, 2001, p. 310).

Assim, chega-se à conclusão de que equivocadamente a humanidade pensa que não há cegueiras, mas apenas cegos. No entanto, os eventos experimentados através da epidemia espetacular do romance tornam evidente o fato de que não há cegos, mas cegueiras.

Vê-se, então, que a Cegueira, comungando efetivamente com a teatralidade mítica de Artaud, promove a morte em vida, ela é também uma *Poética da Morte*, ela instaura o tempo forte do mito (o *Illo Tempore*), onde é determinado o fim absoluto de um modo de vida, para que tenha início uma nova realidade, um novo olhar sobre as coisas e os seres. Tendo consciência de que a Cegueira age na vida, sob inúmeras formas ocultas e latentes, no grande espetáculo epidêmico de Saramago, foi necessária uma Cegueira maior, mais concentrada, mais absoluta, para evidenciar todas as cegueiras do cotidiano.

Por isso, pode-se concluir que a Cegueira também é uma *Poética da Vida*, em sua faceta aterradora, cruel, metafísica, mítica, empestada e repleta de afetos primordiais, pois através do aprendizado da visão – instaurado pela morte – ela também ensina a viver.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi discutido, analisado e apontado durante a longa jornada desta pesquisa, pode-se concluir que, a Cegueira é o grande *hieróglifo* da teatralidade presente no romance de Saramago. Uma vez que ela não ocupa o lugar limitado de uma mera notação de palavras, ela se estrutura por meio de uma escrita hieroglífica, na qual os elementos fonéticos se misturam a elementos visuais, picturais e plásticos.

Por tratar-se de um *hieróglifo*, a Cegueira é também imagem, a imagem da não-visão. Na medida em que consiste na abolição de uma certa visibilidade, ela concomitantemente revela a natureza de um novo mundo visual renascido, e, com ele as imagens de uma nova existência. No entanto, é através do mal, do sofrimento, da dor e da provação que uma consciência (e uma visão) lúcida e perspicaz aparece. É nessa síntese que a Cegueira de Saramago pode ser considerada como um *Duplo* da *teatralidade* de Artaud.

Todo o *rizoma* descentralizador que é a Cegueira-Peste, a Cegueira-Metafísica, a Cegueira-Mito, a Cegueira-Vida-Morte, a Cegueira-Crueldade, conecta-se à *teatralidade rizomática* e também descentralizadora de Artaud. Ele, por sua vez, advoga para o seu teatro, como Saramago faz em seu romance, uma espécie de Cegueira. Espetáculo delirante e febril, promovedor de choques sensíveis, o *Teatro da Crueldade*, afirmando no seu presente uma nova origem, parte do Mal para que seja possível o horizonte de sua transformação. Nele, a Crueldade, a Peste, a Metafísica, a realidade mítica e o conflito afetivo, apesar de serem a voz coletiva do sofrimento humano, são a marca de uma positividade, pois engendram uma posse do absoluto caótico e multifacetado, uma entrada no impossível.

Para Artaud, a cena da Crueldade somente se concretiza quando invadida pelo impossível, pelo desconhecido, pelo não-visto. E no *Ensaio* de Saramago, “o impossível acontece sempre, sobretudo se é horrível.” (SARAMAGO, 1998a, p. 226).

Merleau-Ponty, na sua obra filosófica, trabalha com a idéia de que a visão é um aprendizado: “Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo.” (MERLAU-PONTY, 2005, p. 16). Ver o verdadeiro é um processo de entrada no invisível: “a visão é panorama; pelo buraco dos olhos e do fundo de meu reduto invisível domino o mundo e o encontro lá onde ele está.” (MERLAU-PONTY, 2005, p. 79). O filósofo ainda define uma espécie de *loucura da visão* que faz

com que os seres se encaminhem para ela em direção ao próprio mundo: “o mundo é visão do mundo e não poderia ser outra coisa. O ser é contornado em toda a sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser.” (MERLAU-PONTY, 2005, p. 79).

A visão, portanto, não é a relação imediata do *Para-si* com o *Em-si*. A verdadeira visão é um convite à redefinição do homem que vê, bem como do mundo que é visto. Georges Didi-Huberman, filósofo francês atento às relações entre linguagem e visualidade, defende uma idéia que ilumina o modo de ver e apreciar as imagens: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 29). Partindo dessa constatação de que toda imagem presente encerra em si mesma uma ausência, *que nos olha*, Didi-Huberman detecta que esta seria a modalidade do verdadeiramente visível quando sua instância se faz inelutável: “o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*”. É essa própria condição de perda “o sintoma que atinge o visível em geral e o próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras.” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 34).

O teatro de Artaud, uma arte da necessidade, seria assim, o percurso dessa aprendizagem, da aprendizagem da perda, pois nele há que se perder para, enfim, se ganhar. Nele, o homem e a consciência são convidados a uma profunda e constante redefinição, através de uma *Poética da Morte*. Assim, ele instaura a morte da linguagem, a morte do corpo-consciência, a morte para tudo o que separa a arte e o homem da vida, impedindo-os de verem e de estarem, para que no presente afirmativo de sua encenação eles voltem a viver, para que juntos fomentem o nascimento de uma *Poética da Vida*.

É pela poética escatológica e cosmogônica que a linguagem viva e necessária do teatro se fará. O *Teatro da Crueldade* ao mesmo tempo em que é a celebração de uma *escatologia universal* (a da linguagem teatral representativa e hegemônica da palavra), também celebra uma *escatologia individual* (a do homem e de sua consciência resignada). Somente quando a cena encontrasse a sua mais essencial necessidade, é que o homem e o teatro seriam realmente aquilo que de fato são. Desse modo, o *Teatro da Crueldade*, concomitantemente, é a celebração de uma *cosmogonia universal* (o renascimento de uma linguagem vital, anárquica e reveladora), bem como de uma *cosmogonia individual* (o renascimento do corpo, da visão, da consciência e do homem).

A Cegueira de Saramago, por sua vez, é o espaço mítico onde se processa também uma *escatologia universal* (a do mundo cego), bem como uma *escatologia individual* (a

dos cegos do mundo). A atmosfera espetacular e medonha engendrada pela Cegueira de Saramago é um convite a um primitivo olhar, onde as coisas não têm mais sentido do que simplesmente serem como são. Por isso, a epidemia também é o tempo-espaço de uma *cosmogonia universal* (de um mundo que recomeça após a sua degradação) e de uma *cosmogonia individual* (o recomeço dos cegos, o surgimento de uma nova consciência e de uma nova visão).

Assim, na Cegueira virtual de Saramago, o homem deflagra a sua Cegueira real, tomando consciência das aparências (que também são realidades) e das realidades (que também são aparências): “são tão reais os factos a que chamamos da realidade, como são reais os efeitos duma ficção.” (SARAMAGO, 1998a, p. 489). Portanto, o romance de Saramago que ensaia e encena a Cegueira, provoca o *leitor-ouvinte-espectador* a vivenciar uma realidade “virtual” (sua ficção), cujos ecos estão presentes hoje na realidade verdadeira da qual ele faz parte e sobre a qual Antonin Artaud se debruçou para pensar o seu teatro, um contexto no qual o homem poderia acreditar.

Este mundo cego da ficção (virtual) seria um *duplo*, uma espécie de clonagem do mundo real e atual (tão cego quanto aquele). Num passe de mágica, ao final do romance, a epidemia da Cegueira Branca vai aos poucos se desfazendo, os contaminados passam a enxergar de novo, e, Saramago, no arremate de sua parábola, tira o seu *leitor-ouvinte-espectador* do espaço “confortável” da virtualidade, pondo na boca de sua personagem vidente as seguintes palavras: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (SARAMAGO, 2001, p. 310).

Este *Ensaio Sobre a Cegueira*, concebido por Saramago, pode ser visto como um ensaio sobre a Vida, como um Duplo da Vida, como um ensaio sobre todos os seres vivos. E nesta perspectiva, ele instaura a encenação da *Crueldade* ou a objetivação da encenação da Vida a partir de uma perspectiva interior de visão, objetivada em um olhar de natureza transcendente e metafísica (próprio de Artaud), através de uma epidemia que se desenvolve mítica, metafórica e teatralmente no romance *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Assim, o *leitor-ouvinte-espectador* do *Ensaio* de Saramago torna-se como que um *leitor-ouvinte-espectador* do *Teatro da Crueldade*, experimentando um novo e específico ‘nascimento’. A encenação da *Cegueira* de Saramago como um *Duplo* da encenação da *Crueldade* de Artaud, proporciona uma renascença mítica, de ordem espiritual, metafísica, e também o acesso a um novo modo de existência, onde o homem, a arte e a vida podem ser muito mais do que são, podem ser infinitamente superiores ao que são. Nesse sentido, a poética da *Cegueira* de Saramago e a poética da *Crueldade* de

Artaud são a mais poderosa afirmação da Vida. “o *Teatro da Crueldade* foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.” (ARTAUD, 1999, p. 143).

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 - OBRAS DE ANTONIN ARTAUD

- ARTAUD, Antonin.** *O Teatro e seu Duplo*. Editora Martins Fontes, São Paulo – 1999.
- _____. *Linguagem e Vida*. Organização de Jacob Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. Editora Perspectiva, São Paulo – 1995a.
- _____. *História Vivida de Artaud-Momo*. Editora HIENA, Lisboa – 1995b.
- _____. *A Arte e a Morte*. Editora HIENA, Lisboa – 1993.
- _____. *Van Gogh, O Suicida da Sociedade*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro – 2003.
- _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio, seleção e notas de Claudio Willer. Editora L&PM, Porto Alegre – 1983.

6.2 - OBRAS SOBRE ANTONIN ARTAUD

- ALEXANDRIAN, Sarane.** *As Excursões Psíquicas de Antonin Artaud*. Editora Hiena, Lisboa – 1993.
- ARANTES, Urias Corrêa.** *Artaud, teatro e Cultura*. Editora da UNICAMP, Campinas – 1981.
- BRITO, Maria Cristina Souza.** *O Discurso da Crueldade na Dramaturgia de Nelson Rodrigues: uma Leitura do Teatro Desagradável de Nelson Rodrigues na Perspectiva da Crueldade de Artaud*. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói – 2000.
- DELEUZE, Gilles.** *Do Esquizofrênico e da Menina*, **In: Lógica do Sentido**. Editora Perspectiva, São Paulo – 2003.
- _____ e **GUATARRI, Félix.** *Como Criar para si um Corpo sem Órgãos*, **In: MIL PLATÔS – CAPITALISMO E ESQUIZOFRENIA (Vol. 3)**. Editora 34, São Paulo – 1996.
- DERRIDA, Jacques.** *A Palavra Soprada e O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*, **In: A Escritura e a Diferença**. Editora Perspectiva, São Paulo – 2005.
- ESSLIN, Martin.** *Artaud*. Editora Cultrix, São Paulo – 1978 .

FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Procura da Lucidez em Artaud*. Editora Perspectiva: FAPESP, São Paulo – 1996.

FERNANDES, Sílvia. *Prefácio (sobre Artaud)*. In: *Linguagem e Vida*. Editora Perspectiva, São Paulo – 1995.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o Artesão do Corpo sem Órgãos*. Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro – 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud, Teatro e Ritual*. Editora Fapesp, São Paulo – 2004.

SONTAG, Susan. *Abordando Artaud*, In: *Sob o Signo de Saturno*. Editora L&PM, Porto Alegre – 1986.

_____. *Marat/Sade/Artaud*, In: *Contra a Interpretação*. Editora L&PM, Porto Alegre – 1987.

THEVENIN, Paule. *Desenho, Pintura, Teatro*. In: *Teatro e Artes Plásticas*. Revista *O Percevejo (Revista de Teatro, Crítica e Estética)*. Departamento de Teoria do Teatro e Programa de Pós-Graduação em Teatro (UNIRIO), Rio de Janeiro, ano 07, n. 07 – 1999.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo – 2000.

6.3 - OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO

6.3.1 – Romances

SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. Editora Cia das Letras, São Paulo – 2001.

_____. *O Homem Duplicado*. Editora Cia das Letras, São Paulo – 2002.

_____. *As Intermitências da Morte*. Editora Cia das Letras, São Paulo – 2005.

_____. *O Ano de 1993*. Editora Cia das Letras, São Paulo – 2007.

_____. *Memorial do Convento*. Editora Bertrand Brasil, Rio de Janeiro – 1995.

_____. *História do Cerco de Lisboa*. Editora Globo, Rio de Janeiro. Editora Folha de São Paulo, São Paulo – 2003.

6.3.2 - Diários

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote (Vol. I)*. Editora Cia das Letras, São Paulo – 1998a.

_____. *Cadernos de Lanzarote (Vol. II)*. Editora Cia das Letras, São Paulo – 1999.

6.3.3 - Entrevistas

SARAMAGO, José. *Entrevista a Horácio Costa*. In: *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. Ano 02, número 17, São Paulo – 1998b.

_____. *Entrevista a Torquato Sepúlveda*. In: *Jornal Público*. Lisboa – 21 de Janeiro de 1991.

6.4 - OBRAS SOBRE SARAMAGO

BARONE, Alexandre Vincenzo. *O Evangelho do Poder em José Saramago (O Triunfo da Emancipação Humana em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, A Caverna E O Ensaio Sobre a Lucidez)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro – 2005.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago, um Roteiro para os Romances*. Editora Ateliê Editorial, São Paulo – 1999.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *Entre o Ver e o Olhar: a Recorrência de Temas e Imagens na obra de José Saramago*, In: http://www.geocities.com/ail_br/entreovereoolhar.html (Acesso em 19 julho 2007).

_____. *O Não-Lugar da Escritura: uma Leitura de Ensaio Sobre a Cegueira, de José Saramago*. In: *Revista Eletrônica Sincronia Invierno* (2001), disponível em <http://sincronia.cucsh.udg.mx/onao.htm> (Acesso em 10 de novembro de 2008).

KÖNINGER, Bete. “Atenção, este Livro Leva uma Pessoa Dentro”: *Entrevista com José Saramago*. Disponível em <http://www.is-koeln.de/matices/16/16ksaram.htm> (Acesso em 05 novembro 2008).

SEIXO, Maria Alzira. *Crónica Sobre um Livro Anunciado*. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa – 11 de Outubro de 1995.

SILVA, Augusto Santos. *O Escritor Exorta os seus Concidãos*. In: *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*. Editora UFMG, Belo Horizonte – 2005.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Editora Dom Quixote, Lisboa – 1989.

6.5 - OBRAS TEÓRICAS, HISTORIOGRÁFICAS E CRÍTICAS

ARISTÓTELES. *A Poética*. Editora Ars Poetica, São Paulo – 1993.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Matando o Tempo: o Impasse e a Espera*. In: *Fim de Partida*. Editora Cosac&Naify, São Paulo – 2002.

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. Editora Perspectiva, São Paulo – 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*. Editora Hucitec, São Paulo – 1988.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Editora Hucitec, São Paulo – 2006.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro – 1997.

BACON, Francis. *A Sabedoria dos Antigos*. Editora UNESP, São Paulo – 2002.

BERGSON, Henri. *Introdução à Metafísica*. In: *Os Pensadores (Vol. XXXVIII)*. Editora Abril Cultural, São Paulo – 1974.

BRAVO, Nicole Fernandez. *Duplo*. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro – 2003.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o Teatro*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro – 2005.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Editora Vozes, Petrópolis – 1970.

_____. *A Porta Aberta*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro – 1999.

_____. *O Teatro da Crueldade*. In: *O Ponto de Mudança*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro – 1995.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro – 2003.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Editora Palas Athena, São Paulo – 1990.

CASTRO, Ruy. *A Rajada de Monstros*. In: *O Anjo Pornográfico (A Vida de Nelson Rodrigues)*. Editora Cia das Letras, São Paulo – 1992.

CHAUVIN, Danièle. *Apocalipse*. In: *Dicionário dos Mitos Literários*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro – 2000.

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain.** *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olympio, Rio de Janeiro – 1998.
- DELEUZE, Gilles.** *Lógica do Sentido*. Editora Perspectiva, São Paulo – 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.** *Introdução: Rizoma*. In: *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. 1). Editora 34, São Paulo – 1995.
- _____. *Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível*. In: *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. 4). Editora 34, São Paulo – 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** *O que Vemos, o que nos Olha*. Editora 34, São Paulo – 2005.
- ELIADE, Mircea.** *Mito e Realidade*. Editora Perspectiva, São Paulo – 2000.
- _____. *Mito do Eterno Retorno*. Editora Mercuryo, São Paulo – 2004.
- ESSLIN, Martin.** *O Teatro do Absurdo*. Editora Zahar, Rio de Janeiro – 1968.
- FERNANDES, Sílvia.** *Notas Sobre a Dramaturgia Contemporânea*, In: *Revista O Percevejo*, n. 9, “Teatro Contemporâneo e Narrativas”. UNIRIO, Rio de Janeiro – 2000.
- FISCHER, Ernest.** *A Necessidade da Arte*. Editora Zahar, Rio de Janeiro – 1966.
- FOUCAULT, Michel.** *O Homem e Seus Duplos*. In: *As Palavras e as Coisas*. Editora Martins Fontes, São Paulo – 2002.
- FUCKS, Júlian.** *Histórias de Literatura e Cegueira (Borges, João Cabral e Joyce)*. Editora Record, Rio de Janeiro e São Paulo – 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy.** *Em Busca de um Teatro Pobre*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro – 1992.
- JAFFÉ, Aniela.** *O Simbolismo nas Artes Plásticas*. In: *O Homem e seus Símbolos*. Organizado por **Carl Gustav Jung**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro – 2001.
- JUNG, Carl Gustav.** *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Editora Vozes, Rio de Janeiro – 2000.
- KANDINSKY, Wassily.** *Do Espiritual na Arte*. Editora Martins Fontes, São Paulo – 2000.
- KRISTEVA, Julia.** *Introdução à Semanálise*. Editora Perspectiva, São Paulo - 2005.
- LAROUSSE CULTURAL (Vol. 09).** *Escatologia*. Editora Nova Cultura Ltda, São Paulo, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies.** *Teatro Pós-Dramático*. Editora Cosac Naify, São Paulo – 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível eo Invisível*. Editora Perspectiva, São Paulo – 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo – 1999.

RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller: Modernidade e Pós-Modernidade*. Editora Perspectiva, São paulo – 1997.

TODOROV, Tzvetan. *A Poética da Prosa*. Editora Martins Fontes, São Paulo – 2003.

6.6 – OBRAS DE FICÇÃO

BÍBLIA SAGRADA. Editora Vozes, Rio de Janeiro – 1995.

BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Editora Cosac&Naify, São Paulo – 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Sete Noites*. Editora Max Limonad, São Paulo – 1980.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1950.

GHELDERODE, Michel. *Os Cegos*. Banco de Peças da Biblioteca Pernambuco de Oliveira, do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. No 0640, Ex 2. Rio de Janeiro – restaurada em 1996.

JOÃO, São. *Apocalipse de São João*. **In:** *Bíblia Sagrada*. Editora Vozes, Rio de Janeiro – 1995.

MÜLLER, Heiner. *A Missão*. **In:** *Quatro Textos Para Teatro*. Apresentação de Fernando Peixoto. Editora Hucitec, São Paulo – 1987.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. **In:** *William Shakespeare: Obra Completa, Vol. I (Tragédias)*. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro – 1995a.

_____. *Romeu e Julieta*. **In:** *William Shakespeare: Obra Completa, Vol. I (Tragédias)*. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro – 1995b.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. **In:** *A Trilogia Tebana*. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro – 1997.

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](#)