

A SÁTIRA MENIPEIA E O MITO RELENDO A MODERNIDADE

Aurora Gedra Ruiz Alvarez*

Resumo: À luz das teorias bakhtinianas, examina-se neste trabalho a consonância entre os traços estéticos da sátira menipeia com os elementos da esfera mítica na discussão da crise identitária em *Ensaio sobre a cegueira*.

Palavras-chave: crise identitária; mito; sátira menipeia.

■ **E**nsaio sobre a cegueira é uma das mais bem acolhidas obras de José Saramago (1997), tanto pela crítica especializada quanto pelo público comum. Ela representa a maturidade da produção do escritor português que afirma seu estilo de ruptura com a escrita tradicional, pela pontuação inusitada, por longos parágrafos que encerram um debate de ideias e reintroduz um modo de construção das personagens já presente na literatura clássica. O foco de interesse deste estudo¹ é demonstrar que esse romance estabelece relações estreitas com a sátira menipeia². Esse tipo de composição se torna oportuno para a discussão dos problemas existenciais, uma vez que os traços estéticos desse gênero, como veremos, caracterizam-se pela revisão dos valores que formam o indivíduo na sua relação com a sociedade. Nesse sentido, a forma ajusta-se à intenção do artista de questionar as verdades consideradas absolutas pela tradição.

* Doutora em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Professora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

1 Este trabalho é uma ampliação do artigo "La subversión mítica em version de sátira menipea", publicado em Koleff e Ferrara (2008, p. 129-148).

2 De acordo com Bakhtin (2008, p. 131), o grande representante da "sátira menipeia" foi Bion de Boristen (século III a.C.), secundado por Menipo, que definiu melhor o gênero, vindo em seguida Varrão. A menipeia tem suas raízes ligadas ao folclore carnavalesco e "tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias".

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin (2008) comenta que a sátira menipeia, pertencente aos domínios do “cômico-sério” como o diálogo socrático, os simpósios, entre outros, tem suas raízes na Antiguidade clássica. Embora não sejam tão demarcadas as fronteiras entre esse veio da literatura e os considerados gêneros sérios, como a épica, a retórica clássica, a tragédia etc., os antigos entendiam que os limites eram precisos, e os traços constitutivos, nitidamente mapeáveis. Vista por Bakhtin como o gênero das “últimas questões”, em que se experimentam as mais variadas posições filosóficas, a sátira menipeia, em Varrão, apresenta fortes ligações com o cômico, reduzindo-se em Beócio, até ser expressão do “riso invisível ao mundo”, segundo Gogol. É o riso que “não soa”, que “deixa a sua marca na estrutura da imagem e da palavra, é percebido nela” (apud BAKHTIN, 2008, nota de rodapé 1, p. 130). Tal modalidade de riso relaciona-se com a *ironia sublinear*, compreendida como formulação de conteúdo marcada pela projeção do ponto de vista do enunciador, isto é, ela aparece *debaixo das linhas*, incrustada no enunciado, ocultando uma avaliação sutil do enunciador sobre o objeto de derrisão. Cria-se, nessa instância, uma fissura entre o dito e o que se pretende dizer. No espaço intervalar entre o enunciado e a enunciação, habita o riso irônico. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o riso tem como alvo a ordem estabelecida com o fito de rebaixá-la, de escarnecê-la e de apontar para uma nova forma de ver e de pensar. O ponto de aproximação dessa obra de Saramago com o gênero da sátira menipeia reside na presença de características vinculadas a um pensamento interessado em rediscutir os valores sociais. Dos traços estéticos da menipeia levantados por Bakhtin, encontramos na narrativa: *o fantástico experimental; o naturalismo do submundo; a concepção filosófica fundada no tripé: a ação que se desloca da terra para o céu e deste para o inferno; contrastes violentos/jogos de oposição; a experimentação moral e psicológica; problemas sociopolíticos contemporâneos; elementos da utopia social; e, por fim, o homem visto em toda a sua inteireza de ser, ou seja, exposto, no e pelo diálogo, com as máscaras que exhibe socialmente, surpreendido no seu casulo, em sua fragilidade e fragmentação.*

Em Alvarez e Lopondo (2007), apontamos que há, na obra sob análise, a presença de mecanismos discursivos constantes no diálogo socrático³, como a anácrise, a síncrie e o solilóquio⁴, desempenhando as funções de provocar e de confrontar ideias para chegar à anagnórise⁵. O objetivo último dessas estratégias do discurso também faz parte do caráter filosófico da sátira menipeia, assim como a sua natureza de gênero dialogal. Discutindo sobre as origens da menipeia, Bakhtin (2008) considera que ela surge da diluição do diálogo socrático. No entanto, não se pode afirmar, como ainda nos ensina o mestre russo, que aquela seja fruto exclusivo desse gênero, uma vez que suas raízes se estendem às nascentes do folclore carnavalesco. A literatura pertencente ao gênero cômico-sério enforma-se segundo uma policromia em que se imbricam elementos desse fol-

3 Esclarece ainda Bakhtin (2008, p. 124) que o “diálogo socrático” tem “base carnavalesco-popular e é profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobretudo no estágio oral de seu desenvolvimento”. Como método, o diálogo determinava-lhe a forma, mas, no último período da obra de Platão, nem sempre a expressão do conteúdo manteve o caráter dialógico.

4 Anácrise, de acordo com Bakhtin (2008, p. 126), é “a técnica de provocar a palavra pela palavra”, enquanto a síncrie é o procedimento em que se materializa, no espaço textual, a “confrontação de diferentes pontos de vista sobre determinado objeto”. Por fim, o solilóquio é o recurso em que a personagem estabelece a comunicação consigo mesma.

5 Um dos elementos constituintes da tragédia é a *anagnórisis*, isto é, o reconhecimento, “é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (ARISTÓTELES, 2007, p. 57).

clore com a literatura canônica, dispondo, assim, a *imagem* e a *palavra* em relações de oposição; ambas se tornam suportes da cosmovisão carnavalesca de mundo.

Mesmo não havendo uma clara consciência quanto ao reconhecimento conceitual e classificatório desse gênero, a sátira menipeia permeou a literatura cristã antiga e chegou aos nossos dias, após um percurso marcado por diferentes olhares e sob diversas denominações. Adiantamos que as nossas investigações não se norteiam pelo interesse de estudar o aspecto diacrônico da menipeia, mas, instigados pela presença de elementos desse gênero na obra sob análise, tencionamos examinar como esses traços caracterológicos se constroem na expressão e que sentidos eles inscrevem no discurso saramaguiano.

O MITO NAS MALHAS DA SÁTIRA

A estrutura arquitetônica de *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 1997) repousa na criação de uma situação extraordinária fundada em uma alegoria, em que, gradativamente, todas as pessoas são atingidas por uma epidemia de cegueira branca. Esse é o motivo central que coloca o homem em situações-limite e que o leva a refletir sobre o seu posicionamento diante do mundo. Procedese a uma ruptura nas categorias de tempo e de espaço, subvertendo-as de seu caráter histórico e mimético. Em seu lugar, introduz-se um tempo-espaço interior para que o homem possa se aventurar e se experimentar como ser *cogitans* e refratar o que foi histórico-socialmente internalizado. Nesse embate ideológico com o *Outro*, ele se constituirá como sujeito em processo de construção da sua identidade.

Para Hall (2005, p. 29-30), o homem perdeu a unidade, o “centramento”, atribuído pela concepção cartesiana (*Cogito, ergo sum*). Ele se encontra diluído nas grandes estruturas da sociedade moderna, integrando diferentes comunidades (da família, do trabalho, da escola, do lazer etc.). A lógica racional prevalente nos contratos sociais da modernidade não mais o ajuda encontrar as referências identitárias. É necessário percorrer um longo processo de reflexão para descobrir que sua identidade não representa uma entidade inalterável, ou uma aquisição que se sustenta na sua autossuficiência. De acordo com Maffesoli (2002), a identidade se constitui mediante as negociações das diferenças, dos conflitos sociais, em que o sujeito, se guiado pela “razão sensível”, assume-se como um ser plural, múltiplo, não mais um indivíduo, um sujeito indivisível, segundo a etimologia latina do termo. Vivendo em grupo, o *Outro* se torna parte decisiva na vida desse sujeito, que, conscientemente ou não, responde e toma decisões tendo em vista o ponto de vista daquele.

Saramago propõe-nos o grande problema do homem da modernidade: a discussão da crise identitária. Para tanto, o gênero literário escolhido, a sátira menipeia em nova versão, ajusta-se sob medida ao grande tema. No plano da fabulação, o enredo se alicerça sobre o mito do dilúvio, ou seja, o mito da recriação. Para desenvolvê-lo, Saramago reelabora três grandes simbologias: a simbologia do caos, a do batismo e a da cegueira. No romance em exame, podemos dizer que essas simbologias dialogam de forma direta com o gênero carnavalizado, uma vez que a urdidura narrativa se constrói com movimentos de subidas e descidas que constituem a representação da alegoria do mundo ao revés, que urge ser repensado. A trama narrativa inicia-se com o conflito dramático, em

que um determinado motorista paralisa o trânsito por ter ficado cego; por efeito epidêmico, esse mal se estende a quase toda a população. É a cegueira branca que simboliza a cegueira de entendimento, a incapacidade de o homem discernir entre os valores humanos e a selvageria. O caos que se instaura move algumas personagens a demandar por saídas, mediante rituais que poderíamos entender como fórmulas de ascensão ao cosmos – a busca de outras possibilidades de vida organizada – e novas aterrissagens no plano da ordem questionada, apondo para a precariedade das relações humanas.

Ensaio sobre a cegueira surpreende o homem no estado de ser dessubstancializado, escravo de um mundo de rotinas que reproduzem práticas individualistas que reafirmam mais e mais o seu narcisismo, até o momento em que se rompe essa cadeia de automatismos. O episódio em que a primeira personagem fica cega é determinante para se criar, na narrativa, o que Bakhtin (2008) chama de *fantástico experimental*. Essa é uma das características da sátira menipeia que respondem pela escolha de um campo de visão insólito, a partir da vivência de situações anômalas. Para atualizar esse ponto de vista diferenciado, subvertem-se as categorias do tempo e do espaço, reelabora-se um espaço-tempo mítico que divide a vida das personagens em três momentos, marcados pelo encarceramento delas no manicômio: antes do manicômio – nele – e fora dele. Instala-se o *cronotopos* do encontro, de que fala Bakhtin (1998, p. 211) em *Questões de literatura e de estética*, isto é, introduz-se, em determinado lugar, um tempo de transformação. Esse espaço e tempo privilegiados propiciam a oportunidade do encontro do homem com o homem, do homem com a ideia. Para tanto, procede-se à ruptura no cotidiano da vida das personagens, colocando-as em contato com o *naturalismo do submundo* – outro traço constitutivo da sátira menipeia. Os comportamentos excêntricos que se opõem ao consenso, as violências que vão à contramão do universalmente aceito criam mais que a indignação diante daquilo que é episódico; movem o homem a questionar-se e a questionar o mundo. A *experimentação moral e psicológica* diante do aviltamento da condição humana opera como uma espécie de tratamento de choque que força o sujeito a repensar a situação vivida e o seu posicionamento. No romance saramaguiano, as abjeções sofridas pelas personagens, no manicômio, marcam a passagem da dignidade humana para o estado de rebaixamento, que desencadeará o processo de busca da verdade e da autoconsciência, como se pode aprender no fragmento a seguir:

Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direção, e a si mesma respondeu, quando já está morto o que ainda é vivo (SARAMAGO, 1997, p. 189, grifo nosso).

O excerto mostra-nos um momento de encontro com a verdade. Da percepção factual, a personagem percorre um estágio de autointerpelação acerca da ação realizada. Observe-se o fluir do solilóquio que desenvolve a análise do ato. Temos, aqui, o herói diante da palavra. Nesse exercício de confrontação de ideias, a personagem vai, aos poucos, se dando conta do seu estado físico, da moralidade de seu gesto dentro do quadro axiológico da sociedade, até, por fim, alcançar a consciência de uma nova forma de pensar o mundo. Desperta para a necessidade de matar aquele que destrói os bons valores, aquele que ainda subsiste

do ranço dos velhos tempos e impede que uma visão de mundo menos preconceituosa, menos opressora, possa vir à luz. Nesse passo, começa a ressurgir o homem novo, que anseia por sair do caos. Esse nascimento só se dá mediante a reflexão do seu *modus vivendi*, mediante debates com o grupo, acompanhados de ações que operem transformações no *status quo*.

Vejam, mais detidamente, como se desenvolve a simbologia do caos e o processo de passagem para o cosmos, a ordem – uma nova forma de organização social.

NO PRINCÍPIO ERA O CAOS

A cena de abertura da narrativa é porta de entrada para a instalação da cosmogonia saramaguiana. Introduce-se, pouco a pouco, o caos, que propicia vivências alucinantes, provocadoras de indignação, que acentuam mais e mais o rebaixamento do homem, a sua animalização. Parece o retorno ao mundo primevo. Soçobradas nesse submundo, no estágio último de saturação da dor, as personagens da primeira camarata procedem ao retorno *ab origine* de que fala Mircea Eliade (1978). Essa volta ao cosmos só se inicia depois de inúmeros desdobramentos do primeiro episódio, em que o substrato mítico se articula com uma rede de simbologias. Afastadas do contexto urbano e isoladas em um espaço gerador de experiências trágicas, que se tornam cada vez mais complexas e terríveis, as personagens sentem a premência de encontrar saídas para o intenso sofrimento vivido. Essa busca materializa-se na recriação das caminhadas pelos corredores em demanda de sobrevivência. Atualiza-se o *topos* da descida ao outro mundo. Esse tema foi amplamente difundido na literatura clássica europeia do Renascimento, bem como nos séculos XVII e XVIII. O inferno em Dante Alighieri (1988), por exemplo, é representado pelas câmaras de tortura, pelos fluidos corporais, pelas emanções miasmáticas dos dejetos, pelos calores ou frios excessivos, pela ausência da ordem, pelo caos. Flávio W. Aguiar (1993, p. 321) afirma que “o inferno é um mundo de loucura, de desrazão, de terror, um mundo ao contrário, do avesso”. Northrop Frye (1973, p. 149), na *Anatomia da crítica*, considera também que, no inferno, se encontram as imagens da dor, da confusão; ali se desvelam a loucura, a degradação do espaço e a desintegração do ser. Nas literaturas moderna e contemporânea, o inferno ganha formas de registros, tais como a marginalização do indivíduo, a perda de suas referências humanas e, por fim, a sua fragmentação. Ainda sob essas representações, o inferno continua sendo o lugar de concentração do conflito dramático. As situações de degradação do homem e de conflito interior, presentes em *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 1997), vestem o *topos* da descida *ad inferos*.

Retornando à obra sob análise, podemos observar que, mesmo no estágio mais adiantado da narrativa, quando as personagens retornam ao espaço da cidade, persiste o sentido de caos que se configura como um “labirinto dementado”, que se revela como um prolongamento das imagens do inferno. Em suma, nesse romance de Saramago, são representados estados psicológicos limítrofes com a loucura, com a perda da dignidade humana. Essas vivências representam o limiar do inferno (BAKHTIN, 2008, p. 132), pois as personagens situam-se a meio caminho entre o real e o irreal, entre a vida e o mundo das trevas.

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. Aqui vão uns que choram, outros que gritam de medo ou de raiva, outros que praguejam, algum soltou uma ameaça terrível (SARAMAGO, 1997, p. 112).

No início da citação, o narrador censura-se por nivelar os cegos a animais, no entanto, a seguir, considera que a inconsciência quase sempre dominou os homens que se deixaram ser massacrados, dirigidos pelo sabor dos acontecimentos, insulados, destituídos dos valores humanos.

Rebaixadas à subcondição humana, as personagens perdem sua integridade épica e trágica de homens e de seus destinos. Essas cenas de subversão do socialmente esperado, a violação da marcha do que é socialmente aceito, são características da menipeia, pois, consoante Bakhtin (2008, p. 133), ao destruir a “integridade épica e trágica de mundo, abre-se uma brecha na ordem inabalável, normal das coisas e acontecimentos humanos e livra-se o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam”.

A crítica à subcondição humana e a cumplicidade do criador que não aceita essa degradação conjugam-se à intenção do autor de criar situações extraordinárias que instigam a fantasia e a polêmica, à semelhança do que ocorre na sátira menipeia. De acordo com Bakhtin (2008, p. 130), “a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade”. A recriação de um mundo em que praticamente todos cegam aponta para a urgência de o homem discutir o *status quo*, os valores que lhe servem de bases. Nesse sentido, as verdades tornadas absolutas pela tradição são, assim, introduzidas no campo da visão dialógica. E, portanto, não se trata da experimentação de um determinado caráter humano, mas, sim, de uma posição filosófica no mundo, que se elabora a partir das várias visões das personagens.

A obra faz uma aguda crítica à sociedade capitalista que fragmenta a personalidade do homem, coisifica as relações interpessoais e estabelece um contrato social em que o sujeito vale pelo que possui ou pelo poder que detém. Nesse contexto, os valores sociais perduram engessados; não há uma discussão operante, transformadora desses valores. Segundo Bhabha (2003, p. 262), “a elocução parece estar sulcada por ecos distantes e mal audíveis de mudanças de sujeito e de fala e sobretons dialógicos”. As interações dialógicas só se realizam no plano da disputa pelo poder: dominador *versus* dominado, maioria *versus* minoria, ideologia dominante *versus* ideologia da minoria. A alteridade não é compreendida como presença significativa para a construção do ser, que tem possibilidade de escolhas, liberdade de se assumir como sujeito histórico, sem eliminar o direito do outro, sem destruir a cultura do outro.

Em oposição a essa dissolução, *Ensaio sobre a cegueira* se propõe como um romance proselitista, na medida em que, *pari passu* a esse estado de degradação do sujeito e das relações, vai construindo a ideia de que é necessária uma nova organização social, de vivência comunitária, e de que é importante romper a crosta dos discursos cristalizados. Essa ideia não surge *in totum* em determinado momento da narrativa, mas dispersa nas falas e ações das personagens e, aos poucos, vai tomando corpo. Nasce das reflexões da personagem, da prática do diálogo, e culmina com a consciência de sua importância nas interações sociais.

O RITUAL DE PURIFICAÇÃO

Nesse percurso em demanda da essência do ser, da consciência do estar-no-mundo e de um *modus vivendi* mais harmônico, a mulher do médico é quem mantém o estatuto da condição humana em mais alto grau, ou seja, a racionalidade guiada pela “razão sensível”, conforme o entendimento de Maffesoli (2005). Em outros termos, suas ações são norteadas pela lucidez enformada por valores do bem-estar coletivo. No episódio da violação das mulheres pelo dominador, representado pelos cegos da segunda camarata, sua conduta é de dignidade, até mesmo na sua pronta decisão de entregar-se aos homens para alimentar o grupo. Por sua vez, o comportamento dos malvados, quer pela excitação diante da presença das mulheres, quer pela forma como as tratam, nivela-se ao do animal, o que provoca a ruptura com as convenções respeitantes à condição humana e às leis sociais. Não apenas nessa passagem ilustrativa, mas, na obra como um todo, instaura-se um processo em que as personagens cada vez mais caminham na escala da degradação humana, por viverem como seres abjetos, na imundície, banidos da sociedade e inseridos em um espaço onde reina a barbárie. A mulher do médico representa, para todos, a proteção, a possibilidade de ordenação do caos. Depois da cena do estupro, ela banha as mulheres de sua camarata, bem como se banha a si própria. Esse ato recupera a simbologia do banho lustral, cuja virtude purificadora resgata, no âmbito do sagrado, o que fora profanado. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, o banho é “o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1970, p. 119). Nesse episódio, antes de dar ensejo ao rito do banho lustral, a protagonista primeiramente reatualiza o ritual do banho dos mortos, ao lavar a cega das insônias que morrera após ter sido violentada. Essa ação purifica o seu corpo para a outra vida.

A simbologia do batismo está presente nesse episódio e também se entremeia nas malhas de vários outros, sinalizando a saída do caos. Para a psicanálise, a imersão “é uma imagem de regressão uterina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1970, p. 119). Corresponde a um “retorno à fonte da vida”. Daí a imersão representar um hiato entre a experiência vivida e o futuro. Ela se apresenta como um ritual de iniciação, dando uma solução de esquecimento do passado e de continuidade a partir do rito. Por isso, a mulher do médico banha-se a si e às suas companheiras. Ritual semelhante ocorre quando estão instaladas na sua casa. Ela, a mulher do primeiro cego e a rapariga de óculos escuros lavam todas as roupas da sujeira do mundo exterior. A seguir, as três banham-se. Esse gesto iniciático também relembra o banho lustral do cristianismo, na medida em que a água representa a purificação e a preparação do indivíduo para uma nova vida. Nesse momento do banho, o narrador compara-as às três Graças: Eufrosina, Aglaia e Talia, musas das diversões sociais, da alegria, das boas influências espirituais e das Belas Artes (GRIMAL, 2000, p. 75). Segundo o poeta inglês Edmund Spenser, as três Graças ofertam “tudo aquilo que, entre os homens, / se costuma chamar Civilidade” (apud BULFINCH, 2003, p. 15). Na iconografia, essas entidades entrelaçam-se as mãos para indicar os serviços mútuos e os laços fraternais que os homens devem uns aos outros. Imagem da mesma natureza erige-se na cena em que as personagens do romance comungam desse ideal de vida apolíneo, dividindo o trabalho, celebrando com alegria a nova existência.

Além do elemento água, o fogo é também agente purificador e regenerador. Valendo-nos ainda do *Dicionário de símbolos*, encontramos que, “numa certa acepção alquímica do termo, o banho pode ser interpretado como uma purificação através do fogo [...] como o batismo [...] dos mártires” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1970, p. 120). Esse significado também está presente no romance, por meio do gesto praticado por “aquela que não se sabe quem seja”, de pôr fogo no manicômio. Seu ato simboliza uma espécie de mito sacrificial: ela morre no incêndio para livrar a todos da opressão.

No capítulo “Metáfora I”, em *O código dos códigos*, Northrop Frye (2004, p. 80-106) tece importantes considerações sobre a transitividade das imagens na literatura. Para esse estudioso, no arcabouço da imagem literária, demora-se o sentido do texto de fundo, o texto bíblico, quer por desdobramento, quer por deslocamento. A imagem de “aquela que não se sabe quem seja”, recebendo o “batismo de fogo”, guarda, por um lado, o sentido de sua matriz – como uma mártir, morre na fogueira por uma ideia – e, por outro, representa a libertação dos cegos do manicômio. Em *Anatomia da crítica*, Frye (1973, p. 153) analisa que “o fogo, no mundo inocente, é em regra um símbolo purificante” e também expressão do apocalíptico. O universo das imagens escatológicas, portanto, aglutina uma outra imagem invertida. À ideia de inferno subjaz o sentido de outra vida. Para os cristãos, a imagem do inferno condensa tanto o significado de ressurreição quanto “a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão” (FRYE, 1973, p. 148). Assim a imagem do incêndio compreende não somente a labilidade que recupera o sentido matricial, como também a ambivalência; ou seja, num primeiro momento, o incêndio representa a liberdade do cativo de um mundo de sofrimentos intensos e o início de uma outra vida; logo em seguida, as personagens sentem-se paralisadas diante da situação desconhecida que se descortina.

Diz-se a um cego. Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que 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 [...].

[...] Postados diante do edifício que já arde de uma ponta à outra, os cegos sentem na cara as ondas vivas do calor do incêndio, recebem-nas como algo que de certo modo os resguarda tal como as paredes tinham sido antes, ao mesmo tempo, prisão e segurança. Mantêm-se juntos, apertados uns contra os outros, como um rebanho, nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar (SARAMAGO, 1997, p. 211, grifo nosso).

Tomando por base as reflexões de Frye (1973) sobre a ambivalência das imagens e tendo diante dos olhos o extrato que se constrói com paradoxos e antíteses, concluímos que a imagem do incêndio do manicômio apresenta um segundo estágio de ambivalência: se, no calor do momento, a dualidade da imagem estava pousada nos sentidos – destruição do cativo *versus* início da outra vida – a seguir, a oposição assenta-se nos significados: liberdade para outra vida *versus* insegurança/desejo de retorno à vida anterior. Em virtude da dificuldade de

adaptação ao mundo exterior ao manicômio, tendo que descobrir sozinhos seus caminhos, suas soluções, os cegos reavaliam a experiência vivida, e, nesse segundo momento, a imagem da prisão recobre-se do sentido de proteção. A visão de mundo das personagens é criada, portanto, a partir das várias tensões. A ideia de inferno existencial, compreendida como a realidade da quarentena, ganha outra acepção. Ela é um elemento a mais a ser explorado no jogo das ideias em formação, dentro das várias possibilidades da sátira menipeia.

A CEGUEIRA HUMANA

A simbologia que costura o romance é a da cegueira. Para dar corpo a esse conteúdo semântico, surge a metáfora do olhar, que nasce da epígrafe a partir da qual se erige o romance. Esta encerra três conceitos fundamentais dispostos em tom de conselho ao destinatário. Mais que distinguir, o enunciador cobra que o enunciatário dê valor mais a um do que a outro: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1997).

O dicionário de Aurélio Buarque de Holanda (1986) apresenta as seguintes acepções para os termos “olhar”, “ver” e “reparar”. Para *olhar*: fitar os olhos ou a vista em; mirar contemplar. Para *ver*: conhecer ou perceber pela visão; enxergar; distinguir. Finalmente, para *reparar*: fixar a vista ou a atenção em; atentar; dar atenção; dar importância.

Na primeira parte da epígrafe, há a gradação entre “olhar” e “ver”. O primeiro termo implica um direcionamento da visão para um objeto, uma apreensão visual global. O segundo subentende uma capacidade de identificação, de percepção visual mais apurada. Já a ação de “reparar”, além da distinção das características peculiares ao objeto visualizado, requer do observador uma atitude de apreciação, de avaliação.

Esses conceitos pressupõem, portanto, uma gradação de conhecimento dado pela visão mais, ou menos, atenta. Segundo Aguiar (1993, p. 321), a visão significa

[...] viver e ao mesmo tempo abrir um anel de saber [...]. É a presença da tradição que dá à visão inteligibilidade, mas é a ruptura desta com aquela que lhe dá sua condição de percepção. Uma “visão” que se limite, em sua construção, a confirmar a tradição não é uma visão; é uma tautologia.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, com exceção da protagonista – a mulher do médico –, todos ficam cegos, “a cidade toda, o país”. Saramago (1997, p. 215) alegoriza a cegueira humana e discute suas causas. Uma delas é o preconceito que permeia a sociedade contemporânea, manifesto, por exemplo, na dificuldade que o primeiro cego tem de perceber a transformação dos tempos, a relatividade dos valores. Ele absolutiza sua verdade, acomodando-se à realidade instituída e assumindo um cabotinismo rasteiro. A passagem em que tapa a cabeça com a manta diante da violação da mulher impede-o de ver que, na véspera, esta, voluntariamente, deitara-se com outro. Mais ainda: a alegoria revela sua incapacidade de percepção de que as contingências obrigam a ele e ao grupo a se transformar; a personagem não usa a visão para construir conhecimento acerca da nova realidade vivida. Carente de reflexão, a personagem reproduz o sistema.

A ruptura com a tradição implica, portanto, lucidez diante das novas visões da realidade. É preciso que haja uma desacomodação do sujeito em face da no-

va ordem, para que possa eclodir um novo conhecimento do saber acumulado. A visão a que a epígrafe se refere pressupõe não apenas a percepção do mundo, ou seja, a captação do objeto, mas um juízo crítico sobre o mesmo. Estamos falando do *modo* como se vê. É imprescindível uma disponibilidade diante do objeto de visão e uma distância crítica para vê-lo, livre de preconceitos e de coerções sociais. De acordo com Aguiar (1993, p. 317), “a visão revela mais que a sua própria imagem. Ela contém um segredo, uma chave para o mundo que a precede”. A presença do novo, que exige a assunção de um comportamento contrário ao do grupo, coíbe o homem, muitas vezes, de reconhecer a nova realidade e de assimilá-la: “O medo cega, disse a rapariga de óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (SARAMAGO, 1997, p. 131).

Em outro momento, a mulher do médico aponta outra causa da cegueira humana: a falta de solidariedade, a insana luta dos mais fortes contra os mais fracos: “Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra” (SARAMAGO, 1997, p. 189).

O rebaixamento da condição humana, ou seja, a vivência segundo as leis naturais da seleção das espécies, causa a cegueira, incapacita o homem de perceber a epifania do segredo contido em cada visão da realidade, porque ele não apreende que cada experiência vivida é prenhe de imagens significativas. Estas contêm um enigma que aguarda pela sua decodificação ou ficam incólumes diante da cegueira do decodificador. Mais do que ver, o ato de *reparar* implica uma transformação do homem diante do experimentado, isto é, implica uma escolha de um novo jeito de estar-no-mundo.

Por isso, em determinado momento da narrativa, a rapariga dos óculos escuros considera: “o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque já estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto de outra maneira, estamos mortos, porque estamos cegos, dá no mesmo” (SARAMAGO, 1997, p. 241). Essa reflexão da personagem dá conta do estado de impermeabilidade do ser humano diante da realidade e da sua atitude de absolutização do conhecimento – condições que o incapacitam de estruturar as novas visões como anel de significação. O homem está cego, fossilizado. Da consciência desse fato surge “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1997, p. 241). Essa responsabilidade de *ver*, de *reparar* no que se vê, pressupõe, primeiramente, a ruptura com o saber cristalizado, a queda das máscaras, dos preconceitos, enfim, ser autoconsciente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do caos dos tempos modernos e da cegueira humana, José Saramago defende o pensamento de que o homem tem que refletir sobre valores, como relações humanas, organizações sociais, solidariedade etc., realinhá-los, para que possa construir, a cada momento, as possibilidades de uma vida mais digna. O ato de o homem, lucidamente, construir a sua história se confunde, assim, com a ação de refazer a sua existência e de desfazer verdades ancestrais: a dissolução é o princípio da construção.

Parece-nos um achado lapidar que Saramago tenha forjado *Ensaio sobre a cegueira* segundo os moldes da sátira menipeia. Como gênero das últimas questões, a sátira menipeia tem como um dos princípios fundantes a polemização

das verdades preconcebidas, que se articula na esfera da relatividade e no jogo da ambivalência e inscreve-se na narrativa, recuperando o substrato mítico pela atualização de elementos simbólicos.

A realidade exterior trazida para o romance é que vai se transformar em matéria de discussão e de autoconsciência das personagens. O mundo confiável, previsível se autodestrói até a desintegração total. Dessa distância abissal entre o aparentemente ordenado e o caos – no sentido de vazio, sem hierarquização –, nasce nas personagens a consciência da sua relatividade. Essa ideia vai ser amplamente desenvolvida dentro das várias possibilidades do dialogismo que atravessa a sátira menipeia. A cosmovisão cria-se a partir dos inúmeros conflitos entre as diferentes visões de mundo.

O retorno das personagens ao estágio de infra-humanidade opera como meio para encontrar o fio perdido de sua essência. Elas sentem a necessidade de revisar seus valores, discuti-los, redimensioná-los. São seres inconclusos que buscam, na transitividade da verdade, uma nova existência. Apoiando-nos no pensamento de Maffesoli (2002), podemos dizer que eles se sentem seres múltiplos, que tencionam viver segundo pactos sociais orientados por uma vivência intensa de empatia, de afeto, de solidariedade.

O ponto axial do romance reside, portanto, na formação da consciência das personagens em demanda da eliminação do intermediário, que as impede de apreender a realidade em seu dinamismo. Essa busca da plenitude do ser e da diluição da sua reificação transparece nos discursos das personagens, nas ações, nos pensamentos, postulando, diríamos, um mundo utópico.

A rede simbólica que entretece as microestruturas reforça a ideia da transitoriedade da verdade, ou seja, traduz a visão de que a realidade é como a caixa de Pandora. Ela oculta um enigma que aguarda pela sua decodificação. Essa nova forma de lidar com a realidade subentende um constante aprendizado. É um processo de contínua reflexão, de renovadas relações e correlações entre as diferentes experiências vividas e não uma resposta única às indagações do homem.

A lucidez é, portanto, o antídoto para a cegueira humana. A demanda pela autoconsciência é um processo que implica a assunção não apenas da responsabilidade de “ver” o mundo, mas de “reparar”, de sempre se posicionar criticamente diante dele, interrompendo, assim, o processo mecânico de reprodução do sistema.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, F. W. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução Cristiano Martins. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- ALVAREZ, A. G. R.; LOPONDO, L. O diálogo socrático como instrumento de construção da autoconsciência. *Polifonia*, Cuiabá, n. 11, p. 33-41, 2005/2006-2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). Tradução Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula histórias de deuses e de heróis*. Tradução David Jardim Júnior. 29. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Tradução Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1978.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOLANDA, A. B. de. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- KOLEFF, M.; FERRARA, M. V. (Org.). *Apuntes saramaguianos IV*. Córdoba: Editora de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *Elogio da razão sensível*. Tradução Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. 4. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

ALVAREZ, A. G. R. Menippean satire and myth rereading modernity. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 20-31, 2010.

Abstract: Based on Mikhail Bakhtin's theories, this study examines the consonance between aesthetic characteristics of Menippean satire with elements of the mythical realm in the discussion of the identity crisis in Blindness.

Keywords: identity; myth; Menippean satire.