

Giuseppe Episcopo\*

*Cair fora do mundo.*  
*Peste e distopia em Ensaio sobre a Cegueira*

A meio caminho entre a forma descritiva da peste que nasce no mundo clássico e as novas características introduzidas por um género mais moderno – mas que também possui antecedentes não menos nobres e remotos – como o da distopia, *Ensaio sobre a Cegueira* é um texto que lida com duas tradições, reunindo em si o mundo épico do passado e o topos contemporâneo do mal-estar da civilização. José Saramago aproxima dois percursos distantes no tempo, soldando estreitamente, ao longo dos dias em que decorre o relato da epidemia, peste e cegueira: por um lado, reconduz a mais antiga das manifestações pandémicas à lógica moderna dos instrumentos sociais de controlo e, por outro, associa o desvio inexplicável, abrupto e misterioso da vida regular à metáfora bíblica. Ao estabelecer uma dupla costura entre o antigo e o contemporâneo, poder-se-ia dizer que *Ensaio sobre a Cegueira* coloca lado a lado Michel Foucault e São João.<sup>1</sup>

Perdoar-se-á a rapidez da associação, e no entanto é precisamente em virtude deste desdobramento de planos que se realiza uma inver-

---

\* Università Roma Tre.

<sup>1</sup> Remeto aqui à concepção de temporalidade que Saramago recordou nas entrevistas com Carlos Reis: «entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. [...] Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projetado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Neanderthal ao lado da Capela Sistina.» (Reis, 2015: 84-85).

são temporal, pela qual a uma forma textual (o ensaio, por um lado, o relato testemunhal, por outro) liga-se a tradição cultural que lhe é mais distante (o apocalipse, a biopolítica). Seria então útil abordarmos, num primeiro momento, *Ensaio sobre a Cegueira* acompanhados por dois importantes textos críticos de apoio, com o intuito de mapear um plano cartesiano inicial de referência, cujos eixos são, por um lado, a cegueira e, por outro, a epidemia. *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought* (2001), de Moshe Barasch, e *Metafísica della peste* (2012), de Sergio Givone, não só são úteis para este fim específico, como também elevam o desafio, pois aprofundam a sua investigação na exploração das relações entre história, cultura e natureza humana.

Na sua ampla reconstrução das representações da cegueira desde a Antiguidade até ao início da Idade Moderna, Moshe Barasch parte de algumas considerações: se a cegueira, entendida como condição de enfermidade, não sofre em si uma verdadeira transformação ao longo do tempo, aquilo que muda é o significado que lhe é atribuído – um significado que o autor analisa a partir de uma perspetiva histórica e social, atravessando diferentes contextos culturais e com uma ampla referência à pintura. O estudo iconográfico é um dos aspetos centrais no discurso que diz respeito a Saramago, pois levanta uma questão sobre a figurabilidade da pessoa privada da visão, que precede – ou talvez ultrapasse – o significado metafórico que frequentemente se atribui à cegueira. Um exemplo, o primeiro a partir do qual *Blindness* se desenvolve:

Como foi imaginado o cego? Existe alguma característica ou qualidade específica que o caracterize e que nos permita reconhecê-lo imediatamente como cego? Regra geral, a forma dos olhos não é suficiente para nos fazer perceber a cegueira da personagem. Na gravura de Rembrandt, os olhos do velho são dificilmente distinguíveis, mesmo quando estamos perante uma impressão original. Os olhos do velho estão cobertos por uma sombra, mas as sombras que encobrem os olhos são frequentes nas obras de Rembrandt e não indicam necessariamente cegueira. (Barasch, 2001: 23) [*Tradução minha*]

A gravura a que Barasch se refere é *A cegueira de Tobit* (1654), de Rembrandt. A cena, que ilustra o que é narrado no capítulo 11 do *Livro de Tobias*, representa o momento em que o pai de Tobias, ao saber do regresso do filho depois de uma longa e perigosa viagem, vai ao seu encontro, impaciente e incerto, apalpando a parede à procura da porta

do pátio. São precisamente os gestos – a mão estendida para a frente, a inclinação da cabeça – que indicam a cegueira de Tobit, e não qualquer outro elemento. Uma semântica dos gestos que – desprovida das formas de expressão intensificadas, que geralmente caracterizam as cenas de cegamento ou de restituição da visão – transmite uma aura criatural de realismo à figura representada. Da aceção figurativa warburghiana dos traços das *Pathosformeln*, passamos para um conceito literário de matriz auerbachiana, que no realismo criatural identifica a expressão de uma imagem trágica de forma universal e universalmente acessível no seu significado de sofrimento. É a mesma condição com que Saramago descreve o motorista parado no semáforo, a primeira vítima do «mal-branco».

## 2. Cegueira e peste

Parto, então, daqui, do dado criatural, também para estruturar outro tipo de discurso que parte dos “escritores da peste”, mas que concluirei num dispositivo narrativo específico que parece operar em José Saramago, no *Ensaio sobre a Cegueira*.

E então, como ler esse dado criatural? Antes de mais, à luz da “literatura”, do sistema literário e da aparição conjunta de criaturalidade e peste que encontramos em *Mimesis*, o livro em que Erich Auerbach problematiza uma categoria “relativamente recente” – o conceito de realismo que, tal como o conhecemos e entendemos, se afirma no romance do século XIX – e a aplica ao vasto âmbito da literatura ocidental. No capítulo *O Mundo na Boca de Pantagruel*, Auerbach recorda como, no capítulo XXXII do segundo livro de *A Vida de Gargântua e de Pantagruel*, o redator da história, Alcofribas, não encontrando espaço junto do exército que se abrigava debaixo da língua do gigante, para se proteger da chuva acaba por subir à boca do gigante, iniciando a exploração de um outro mundo, semelhante e paralelo ao nosso, com camponeses que plantam couves como se estivessem na Turena, caçadores de pombos descritos com um estilo cómico-grotesco – mas sobre esse tema do mundo na boca de Pantagruel, idêntico ao nosso, entrelaçam-se, numa mistura de estilos e temas, reflexões filosóficas, referências a modelos literários e factos históricos, como a epidemia da peste que assolou os primeiros anos da década de 1530. Tal como no norte de França, também na boca de Pantagruel o contágio se alastra, as cidades são isoladas, e à entrada, as sentinelas exigem a apresentação

de um salvo-conduto. Diante de Alcofribas, e «em meio a tôda a engrenagem grotesca, eleva-se o espetro criatural da peste, durante a qual os mortos são levados às carretas das casas» (Auerbach, 1971: 232). É uma mudança de tom e de estilo sublinhada pelo crítico alemão ao acrescentar ao espetro da peste o adjetivo criatural, que reforça o horror pela epidemia «da qual morreram mais de vinte e dois centos e sessenta mil e dezesseis pessoas em oito dias».

Não é a primeira vez que a literatura relata a peste; pode dizer-se que isso acontece desde o momento fundador da narrativa ocidental. Também a tradição que nos conta as epidemias – e à qual pertence *Ensaio sobre a Cegueira* – começa com Homero, com a *Iliada*, mais precisamente com o primeiro livro da *Iliada* e o episódio que encontramos a partir do verso 10. Aqui recorro ao comentário de Sergio Givone:

la peste fa strage nel campo degli Achei. Non meno che la guerra. Alle frecce si mescolano sul campo di battaglia i dardi avvelenati che Apollo scaglia dal suo carro, seminando altra morte. Il dio è stato offeso nella persona di un suo vecchio e venerabile sacerdote. L'oltraggio e la profanazione devono essere puniti, poichè è stata commessa ingiustizia, e l'ingiustizia è una lacerazione del tessuto cosmico che annoda la vita dei mortali a quella degli dèi. Bisogna riparare, cioè spiare. (Givone, 2012: 10-11)

Coloquei em paralelo Rabelais e o texto homérico – não só pelo prazer de dar um prólogo celeste à minha intervenção – porque me interessava aproximar dois textos nos quais encontramos: no primeiro, seguindo a análise de Auerbach, um dispositivo narrativo, a digressão e a mistura de géneros e estilos; no segundo, não uma técnica literária, mas um tema que condensa e exprime um processo interpretativo do mundo. Processo que se desenvolve também por contrastes, mesmo dentro do próprio mundo greco-romano. Na *Iliada* é expressa uma conceção que liga entre si, como sublinha Givone, «peste, castigo e sacrifício»; mas esta ideia – permanecendo ainda no âmbito da poesia – é invertida nos seus fundamentos por Lucrécio, que aos elementos de castigo e sacrifício da epidemia associa a superstição, desligando assim a peste da religião e opondo a esta última as *res*, ou seja, precisamente aquilo que é objeto da sua poesia: as coisas, os factos, os acontecimentos que pertencem à natureza. Homero remete ao mito, Lucrécio à história e à descrição da peste de Atenas feita por Tucídides, mas com um reforço do valor de realismo criatural do flagelo. É suficiente pensar nas imagens com que se encerra o último livro do *De Rerum Natura*: a

cidade devastada, as piras em chamas, os afetos abandonados, a tragicidade da natureza humana.

É interessante regressar mais uma vez ao discurso de Sergio Givone para sublinhar mais duas passagens que ajudam a encurtar a distância com Saramago. A tendência fundamental do estilo de Lucrécio é transformar o elemento histórico em discurso filosófico, no cume do qual se situa o princípio de que: «la peste è la peste e basta. Ma proprio perché la peste è la peste e basta, allora bisogna guardare in faccia questo niente: e liberare il pensiero dai fantasmi della superstizione, ricacciare i simulacri ingannevoli, contrapporre alla mitologia la conoscenza vera» (Givone, 2012: 11-12). Precisamente porque o discurso de Lucrécio não é consolador, e portanto não deixa outro conhecimento senão o da inevitabilidade da morte, a peste, voltando às palavras de Givone: «Incutendo paura e terrore, riaccende le vane credenze religiose che Lucrezio vuole scongiurare e vi riconduce gli uomini, umiliandoli e sviandoli, ma proprio perciò obbligandoli ad aprire gli occhi e a riacquistare consapevolezza di sé. Come se la peste attivasse un doppio movimento: illusionistico e veritativo» (Givone, 2012: 12-13).

Este duplo movimento «illusionistico e veritativo» parece operar por baixo de *Ensaio sobre a Cegueira*, de Saramago, onde cegueira e visão – mesmo nas associações oximóricas entre visão e cegueira – trabalham em conjunto à volta de uma “metafísica da peste”, na qual a epidemia, retratada nas ações quotidianas, perde ela própria qualquer significado ulterior, assim como qualquer sentido transcendente. Perde, isto é, todo o valor metafórico. No entanto, se acompanharmos o desenvolvimento do tema da cegueira no imaginário das representações iconográficas, torna-se possível identificar uma inversão adicional, porque a cegueira (ou seja, o mal que se espalha de forma epidémica em Saramago) a partir do Renascimento, quando deixa de ser um *topos* figurativo forte, vai adquirindo, progressivamente, um significado metafórico cada vez mais acentuado. Pode-se afirmar, diz Barasch (acrescentando: com segurança) que na Itália renascentista – precisamente no momento em que, entre os séculos XV e XVI, começam a diminuir as imagens que representam o cego como mendigo esperto, bêbedo, como uma personagem que explora a sua deficiência para suscitar piedade e obter dinheiro – «a cegueira metafórica torna-se um tema não só importante, mas também rico em matizes» (Barasch, 2001: 295). A partir dessa época de transição, a cegueira começa a ser usada para personificar conceitos abstratos, e Barasch considera a xilogravura acompanhada pelo lema *Mutuum Auxilium*, presente nos *Emblemata*

(1531) de Andrea Alciati, um documento revelador da mudança na forma como a cegueira passou a ser concebida. O emblema mostra um cego que transporta às costas um homem cuja visão não está comprometida, mas que é incapaz de caminhar, e que indica ao cego onde deve pôr os pés e para onde segue o caminho. «Todo o grupo, bem como as figuras individuais do cego e do coxo, são apresentados com um tom religioso e emocionalmente distanciado» (Barasch, 2001: 298.) [*tradução minha*]. Se, como sustenta o historiador de arte israelita, estamos perante uma transformação de longa duração,<sup>2</sup> então é também no seio da inversão desses *topoi* que poderíamos ler o livro de Saramago, a partir da subversão da própria ideia de “ajuda mútua” presente em *Ensaio sobre a Cegueira*: basta pensar na assimilação da figura do ladrão, do oportunista, à do bom samaritano.<sup>3</sup>

### 3. *A condição distópica: cair fora do mundo*

Non c'è pestigrafo (da Tucidade a Lucrezio, da Boccaccio a Manzoni) che non abbia visto nella peste l'innescio di processi disumanizzanti e la riduzione dell'uomo allo stato bestiale, stato di natura, in primis proprio la sparizione d'ogni sentimento d'amore per i propri famigliari oltre che per i propri simili. (Givone, 2012: 224)

Contudo, em relação aos grandes narradores da peste ao longo da história (de Tucídides a Camus), Saramago introduz um aspeto distintivo: não é um facto externo que faz germinar a epidemia; não há um acontecimento exterior portador de devastação no mundo. *Ensaio sobre a Cegueira* distingue-se da tradição dos romances apocalípticos e

---

<sup>2</sup> Barasch observa que a transformação ocorrida durante o Renascimento está na origem tanto da mudança de sentimento com que, um século mais tarde, o cego é representado nas obras de José de Ribera sobre os mesmos temas (*O Escultor Cego* e *Velho Mendigo Cego*, de 1632), como também da viragem filosófica materialista e ateia lançada por Denis Diderot nas páginas precisamente da *Carta sobre os Cegos para Uso dos que Vêem* (1749).

<sup>3</sup> A possibilidade de estabelecer um paralelo explícito com a história da arte e com as belas-artes parece, aliás, ser autorizada pelo próprio Saramago, que ao falar de *Ensaio sobre a Cegueira* assimila a arte do discurso às artes plásticas, e a escrita deste romance à tentativa de penetrar a superfície externa do mármore da estátua e de atravessar a pedra de que é feita (Saramago, 2022b: 72-84).

distópicos porque apresenta uma nova condição, em que a espoliação da espécie humana de alguns dos seus atributos específicos transforma o próprio sentido de civilização. Ao esquivar-se a uma tradição mais longa de romances apocalípticos e distópicos, *Ensaio sobre a Cegueira* aproxima-se de um número mais restrito de obras que colocam no centro da queda no abismo a subtração de uma das características do ser humano: a capacidade reprodutiva, em *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood (1985) e *The Children of Men*, de P.D. James (1992); o fim da mortalidade humana em *Zero K*, de Don DeLillo (2016) e, do próprio Saramago, *As Intermittências da Morte* (2005). Isto apenas como um breve levantamento de outros textos pertencentes a uma linhagem distópica de natureza genética/biológica. Em todos estes romances, a queda é “interna”, endógena – não é o mundo exterior que muda, que traz consigo uma apocalipse, mas sim a própria humanidade, através da cessação coletiva de apenas uma única característica da condição humana. O mal-branco é a subtração de um dos sentidos (a visão): a biologia trai a pessoa, e a pessoa torna-se um fantasma: «ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver» (Saramago, 2000: 216).

E se, por um lado, isto põe em evidência a criaturalidade homérica/lucreciana da condição humana – frágil, indefesa, débil, miserável e exposta às injúrias de todas as coisas, como diria Montaigne –, por outro lado há um aspeto específico do mal que se manifesta no momento em que a biologia trai e a sociedade colapsa: a crueldade, a dureza, a implacabilidade são um mal introduzido pelas próprias pessoas, pelos indivíduos. Assinala o ensaísta de *Ensaio sobre a Cegueira*: «o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos» (Saramago, 2000: 121). A crueldade, a dureza, a implacabilidade são responsabilidade das pessoas, como dizíamos, e são-no a tal ponto que criam um mundo para descrever o qual não há palavras:

Sáimos do internamento há três dias, Ah, são dos que foram postos de quarentena, Sim, Foi duro, Seria dizer pouco, Horrível, O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjectivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata 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, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixemos de usar as palavras que os expressam, E portanto

perdemo-los, Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo, Como, se está cego, Os cegos também podem escrever, (Saramago, 2000: 261-262).

Aqui a questão é delicada, pois ativa dois percursos tipicamente novecentistas que levam a imaginar duas genealogias literárias exógenas. Avanço seguindo um percurso cronologicamente inverso. Por um lado, a referência é a Theodor Adorno e à sua lição sobre o mal radical. No seu famosíssimo aforismo de 1949 – «escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro» – Adorno, ao expressar uma dúvida quanto à capacidade do pensamento crítico de se confrontar com a Shoah, procurava assinalar uma cisão epocal ao nível da subjetividade do “eu poético”. Ainda mais explícita parece-me a referência a Primo Levi, às suas palavras sobre o gigantesco experimento biológico e social ocorrido no Lager e sobre a pobreza dos meios verbais para restituir tal experiência (o que, é importante sublinhá-lo, não constitui uma rendição ao silêncio):

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubaram também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos. (Levi, 1988: 24-25)

É nesta vertente que parece colocar-se Saramago que, tal como Levi – e nisto a testemunha italiana deve ter sido um modelo para o escritor português – nos traduz, ou seja, nos conduz através de um mundo impensável: o horror de um experimento social e biológico levado a cabo por pessoas sobre outras pessoas. A Shoah é uma cisão epocal, que se une a uma cisão anterior (continuando o percurso em sentido inverso), desta vez histórica: aquela constituída pela lama e pelo sangue das trincheiras da Primeira Guerra Mundial, na qual, segundo alguns

historiadores, nasceu o século XX. E é singular pensar que Walter Benjamin, em 1933, para descrever o caráter mais íntimo e escabroso da catástrofe da Grande Guerra, falasse de um colapso da experiência: os veteranos, apesar de terem participado num acontecimento epocal, monstruoso, sem precedentes históricos, ao regressarem da frente, não sabiam contar o que tinham experimentado. Mudos: faltava qualquer épica à sua experiência; nenhum heroísmo face à guerra se revela legítimo ou tolerável e, portanto, pouco havia para testemunhar. Situação análoga em Saramago: estamos em falta de sentimentos, diz-nos o autor anónimo do ensaio, porque – pelo menos naquelas paragens onde decorrem os acontecimentos – é precisamente o caráter indecifrável, singular, gratuito da experiência que, ao apagar os olhos, desnuda os corpos e fende a palavra.

#### 4. *Provérbios*

As palavras do presente têm uma fenda. Há, porém, as palavras do passado. *Ensaio sobre a Cegueira* tem como epígrafe uma citação do *Livro dos Conselhos* – o Qabusnama – escrito por volta do ano Mil pelo rei de um pequeno reino da Pérsia, Kay Ka'us, um texto importante da literatura irânica: «se podes olhar, vê. Se podes ver, repara». Isto é, dir-se-ia, desde a abertura Saramago traça uma linha que se perpetua ao longo do romance e que constitui um dos seus traços característicos: são os provérbios que conservam e transmitem uma leitura do mundo baseada num conhecimento prático e direto desse mesmo mundo. É verdade que a biologia trai, que a sociedade colapsa, que a realidade do mundo à nossa volta se transforma, mas não é menos verdadeira a natureza do ser humano e a chave de leitura da natureza humana que, nos factos elementares das relações sociais, está condensada nos provérbios. A biologia pode trair, então, mas o que não trai é a informação não genética; ou seja, a cultura na sua forma de processo interpretativo do mundo. O livro é atravessado por provérbios, sustentado por eles. Alguns encerram uma passagem e selam o seu sentido: «Plebeiramente concluindo como não se cansa de ensinar-nos o provérbio antigo, o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz» (Saramago, 2000: 17-18); outros testemunham a longa verdade ditada pela experiência: «O outro também dizia que quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no

partir não tem arte» (Saramago, 2000: 91); «Não era a mulher do médico particularmente dada à mania predicativa dos provérbios, em todo o caso, algo dessas ciências antigas lhe devia ter ficado na lembrança, [...] Guarda o que não presta, encontrarás o que é preciso, dissera-lhe uma avó» (Saramago, 2000: 257). Noutras circunstâncias, o dito popular assume uma tonalidade sarcástica, ou traz consigo uma carga antifrásica em relação à sabedoria que supostamente deveria conter, ou ainda um tom profético ao contrário, ou é usado ironicamente para sublinhar o contraste entre o passado e a situação presente:

É certo que em todas as latas, frascos e embalagens várias que contêm este tipo de alimentos se menciona a data a partir da qual o seu consumo se torna inconveniente, e até, em certos casos, perigoso, mas a sabedoria popular não tardou em pôr em circulação um dito de alguma maneira irrespondível, simétrico de outro que já deixou de se usar, olhos que não vêem, coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível, por isso se comem tantas porcarias por aí. (Saramago, 2000: 234)

Para além dos usos específicos e das ocorrências em que se manifestam, em *Ensaio sobre a Cegueira* os provérbios entrelaçam tema e dispositivo: a “peste” – branca, se quisermos – constitui o tema do romance apocalítico e articula-se com a linha da tradição oral, isto é, com a transmissão do património não genético que se prolonga de uma geração a outra, transformando-se assim num dispositivo narrativo. No plano-sequência da narração, tal operação traduz-se numa espécie de alusão metaléptica que se realiza, nos traços do discurso indireto livre, por um lado através de uma interação dialógica sincrónica entre o discurso referente (narrador, narrador variável) e o discurso referido, e, por outro, mediante uma interação dialógica diacrónica, em que o discurso que emerge no tempo agora (o da ação) corresponde ao tempo do provérbio. É precisamente nesta interação diacrónica – que ativa a contemporaneidade de duas temporalizações – que tema e dispositivo narrativo se revelam imbricados num nó de tipo “antropológico”; a esta questão regressaremos no parágrafo final.

Também neste caso, tal como no que respeita ao aspeto distópico, há outros – mas que outros romances podem integrar os “outros” de Saramago? Neste contexto, trata-se daqueles que alimentam a massa textual de provérbios, que a nutrem e lhe conferem aquela estratificação que é inerente aos próprios provérbios, constituídos como são por

uma dupla natureza: por um lado, explicam ou permitem compreender antecipadamente os acontecimentos; por outro, simplificam, banalizam, generalizam – são sinal de insipiência. Limitar-me-ei a referir duas obras.

*I Malavoglia*, de Giovanni Verga (1881), é uma história coletiva, mas sobretudo a história de uma comunidade que vê nos provérbios a expressão do *ethos* que a fundamenta. Símbolo da cosmovisão de Acì Trezza, o provérbio acompanha – quase ritma – as ações do quotidiano, oferece um equivalente para comentar os acontecimentos, uma expressão para comunicar os sentimentos, um exemplo para orientar ou travar as ações, um tom para reconhecer, interpretar e representar todos os estados de alma humanos. O provérbio é um amparo nas desventuras, um nivelador nos momentos de felicidade, um guia no trabalho, um mapa para o mar, reanimando o presente e tornando-o legível através dos murmúrios do passado. Pense-se, por exemplo, no amplo leque de possibilidades de compreensão e previsão das condições climáticas a partir da leitura das cores do mar:

Che vuol dire che il mare ora è verde, ora è turchino, e un'altra volta è bianco, e poi nero come la sciara, e non è sempre di un colore come dell'acqua che è? chiese Alessi.

È la volontà di Dio”, rispose il nonno, così il marinaio sa quando può mettersi in mare senza timore, e quando è meglio non andarci. (Verga, 1985: 139)

O outro livro é *A Passage to India* (1924), de E. M. Forster. Aqui, o provérbio, embora sirva também como guia da representação, torna-se uma técnica narrativa em que narrador e personagem brincam às escondidas um com o outro: algumas personagens, mais ou menos ingênuas, levam a sério a verdade dos provérbios e confiam neles; para outras, não há qualquer conhecimento secreto da vida expresso nas formas que remetem ao passado; e embora o próprio narrador adote uma sintaxe elevada e um ritmo profético ao reproduzir, sob a forma de provérbios, certas verdades populares, frequentemente acrescenta-lhes um toque final irônico, por vezes até cruel, com o qual inverte o sentido da frase, troçando de quem vive ingenuamente segundo a “verdade” dos provérbios: «Dinheiro que vai, dinheiro que vem. Dinheiro que fica, morte que vem. Já ouviu este belo provérbio urdu? Se calhar não, porque acabei de o inventar» (Forster, 2021: 108) [*tradução minha*].

Mesmo sem nos deter na paremiologia e suspendendo aqui a com-

paração com os *outros* Verga e Forster, os provérbios representam muito mais do que um estilo textual, pois ativam uma tendência precisa da narração que, em Saramago – e talvez não apenas no caso de *Ensaio sobre a Cegueira* –, tende a revitalizar as capacidades romanescas de leitura antropológica do mundo: «abandonar a velha imagem de Stendhal, aquela já clássica do espelho à beira da estrada que reflecte o que nela vai passando, e usar antes um outro espelho, um pouco plano, um pouco convexo, um pouco côncavo, em mãos de um narrador obíquo, presente em toda a parte» (Saramago 2022a: 100). Falar de antropologia em Saramago – e também nos seus *outros*, tanto Verga e Forster como, mais acima, Primo Levi – significa, então, atribuir a uma estratégia retórica uma chave de acesso à representabilidade do mundo e, por conseguinte, considerar «O romance, enfim, como uma nova suma: de conhecimentos, de experiências, de vivências, a passagem do ser humano no planeta, traços, restos, sinais» (Saramago, 2022a: 101). E, portanto, em outras palavras, considerar o romance um ensaio.

### Referências

- Auerbach, E. (1971). *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de G.B. Sperber. São Paulo: Editôra Perspectiva;
- Barasch, M. (2001). *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*. London – New York: Routledge;
- Forster, E. M. (2021). *A passage to India*. London: Penguin;
- Givone, S. (2012). *Metafisica della peste. Colpa e destino*. Torino: Einaudi;
- Levi, P. (1988). *É Isto um homem?*. Tradução de L. Del Re. Rio de Janeiro, Rocco;
- Reis, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora;
- Saramago, J. (2000), *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras;
- Saramago, J. (2022a). *Literatura e compromisso. Textos de doutrina literária e de intervenção social*. Seleção, introdução e notas de C. Reis. Belém – Lisboa: ed.ufpa – Fundação José Saramago;
- Saramago, J. (2022b). *Lezioni italiane*. A cura di G. de Marchis. Roma: La nuova frontiera;
- Verga, G. (1985). *I Malavoglia*. Torino: Einaudi.