

SARAMAGO E BRUEGEL : A CEGUEIRA E SUAS VISÕES

Profa. Dra. Raquel de Sousa Ribeiro (FFLCH-USP)¹

Saramago, em consonância com as exigências do romance e com os recursos lingüísticos que lhe são próprios, cria uma imagem dramática que reflete a sua cosmovisão, o mundo em que vivemos, além de atualizar, para o leitor, o quadro de Bruegel que trata do mesmo assunto, a cegueira, sua visão de mundo e sua época. As visões de mundo destes dois artistas e destas duas obras, com suas especificidades e semelhanças, apresentam-se em relação de tensão.

No *Ensaio sobre a cegueira* temos cegos em ação individual e em grupo, desprovidos de um condutor dotado de visão. Os outros sentidos, em especial o auditivo, o tátil e o olfativo serão usados para uma orientação extremamente precária e cheia de dificuldades, principalmente devido ao despreparo para este tipo de vida, como pode ser visto nas páginas 72, 73, 233 entre outras. O leitor depara-se com passagens em que os cegos seguem em filas com uma das mãos no ombro do da frente ou segurando uma corda (pp. 56, 81, 199, 249), esbarram uns nos outros, nas coisas, equilibram-se precariamente ou caem, conforme páginas 72 e 73. Além disso, os cegos do primeiro e principal grupo são seis (pp. 53, 65). Situações como estas, além da referência a quadros, presentes em várias obras do escritor, inclusive nesta, como é o caso do museu freqüentado pelo velho da venda preta, nas páginas 130 e 131, faz com que o leitor atualize *A parábola dos cegos*, de Bruegel, o velho, pintada em 1568.

No primeiro plano do quadro do pintor seiscentista, há uma vegetação rasteira escassa, um solo de terra, irregular, acidentado, percorrido por um grupo formado por seis cegos. Em todos esses elementos percebemos a sugestão de instabilidade, de insegurança, de desamparo, de risco de acidentes mais ou menos graves.

Este efeito confirma-se quando nosso olhar se detém sobre o grupo em trânsito. O primeiro da fila já se encontra caído, de costas, num barranco, o pé esquerdo no ar, o direito, aparentemente, mais próximo do chão, o braço esquerdo levantado com a mão como que procurando um apoio, a direita segurando uma espécie de bengala que, o segundo, desequilibrado, segurando a ponta oposta, já soltou. Uma espécie de bolsa, que carregava, está a seu lado, no chão, e a alça, que a prendia ao seu ombro, está afastada do corpo, sugerindo o impacto da queda. Sua cabeça choca-se de encontro ao chão, sua boca, aberta, parece emitir um grito, e a expressão do seu rosto parece ser de surpresa, medo e impotência.

A segunda figura do grupo encontra-se em pleno processo de queda, desequilibrado está caindo sobre a primeira. O pé direito parece deixar o chão e sua perna já está inclinada para a frente como o seu corpo e o seu braço direito estendido, sua mão direita, que soltou a bengala improvisada que segurava numa das pontas, como que procura apoiar-se mas só encontra o vazio entre o joelho direito e o corpo do primeiro. O seu braço esquerdo, estendido para trás, ainda segura a bengala numa das pontas. O seu chapéu já saiu da

¹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo
mgr@uol.com.br

cabeça e encontra-se a meio caminho do chão. A boca, aberta também, parece, como a do primeiro, deixar escapar um grito. Seu rosto reflete a perplexidade e o medo diante do que está lhe acontecendo e do que ainda poderá lhe acontecer.

A personagem de número três segura a ponta da bengala presumível que a segunda figura ainda não soltou, mas seus pés, suas pernas levemente flexionadas, sua capa esvoaçando, no lado esquerdo, e uma espécie de inclinação para o lado esquerdo que segura a bengala, como que seguindo o movimento da queda do segundo, sugerem o desequilíbrio em andamento. Seu rosto voltado para a frente e para o alto, acima do que já está caído e do que já está em plena queda, expressa o vazio e a impotência diante de um acidente, de proporções desconhecidas, mas que já está percebendo pelo movimento e provavelmente pela voz e pelos ruídos emitidos pelos primeiros.

A quarta figura da fila, com seu braço esquerdo estendido, apóia sua mão no ombro direito do terceiro. Seu corpo meio curvado para a frente, seu pé direito pousado no chão e o esquerdo já levantado pela metade. Sua capa, como que parcialmente levantada pelo vento e pelo movimento, deixa ver seu braço direito estendido ao longo do corpo e sua mão que parece começar a soltar a bengala que segurava. O rosto, como que mais levantado do que o do terceiro, parece dirigir seus olhos vazios para o infinito, num misto de questionamento, medo e de súplica por ajuda, de esforço de entender o que está acontecendo à sua frente, um acidente que capta pelos demais sentidos, que pressente mas não vê.

A curvatura e aparente desequilíbrio do quinto é menor do que a dos primeiros. Seu pé esquerdo totalmente apoiado no solo, o direito com o calcanhar levantado e a perna dobrada, o corpo um pouco inclinado para a frente, a mão esquerda segurando o ombro direito do quarto e a direita segurando uma ponta da bengala improvisada que o sexto também segura, na outra extremidade. O rosto meio levantado, com expressão de surpresa, atento, num esforço de entender o que está acontecendo. O chapéu cobrindo seus olhos, em grande parte, acentua a falta de visão e uma corrente com uma cruz, pendurada ao pescoço, aponta para a única ajuda com que podem contar, a do sagrado, mesmo que não seja visível aos olhos normais, como sugere a igreja ao fundo.

A sexta e última figura, com sua mão direita segura a ponta da bengala que o liga ao quinto. Na sua mão esquerda segura outra espécie de bengala apoiada no chão, em uma das pontas. Seu corpo, suas pernas, seus pés parecem ainda não ter sido afetados pelo desequilíbrio, mas seu rosto meio levantado e seus olhos fechados parecem sugerir o esforço de entender a extensão do que está acontecendo aos que o precedem para se prevenir e ser poupado.

As cores usadas, verde, azul, cinza, entre outras, em tons mais escuros, opacos, acentuam a sensação de sombrio, de ofuscação, de falta de vibração, de vida triste, como nos diz Gibson, na página 192. Por outro lado, Bruegel recria com intensa verossimilhança as diferentes doenças dos olhos, como nos diz Gibson, na mesma página. Devido ao realismo desta apresentação em todos os aspectos observados, a imagem pictórica produz forte impacto em quem a contempla.

Sobressai em cada um e no conjunto o medo, a impotência, o desamparo extremo, a impossibilidade de avaliarem a gravidade do que está lhes acontecendo e de se situar com segurança suficiente num espaço em situação de risco.

Do grupo de cegos, assim representado, emerge uma visão amarga e trágica da vida. Devido à observância da lei da verossimilhança e aos recursos mobilizados pelo pintor, o observador atento acaba por querer ajudar as tristes figuras desta queda

dramatizada, e se desespera com a sua impotência. Envolvimento semelhante parece viver o velho da venda preta que diz ter cegado ao ver o medo nos olhos do cavalo da pintura que contempla, como se pode ler na página 131. Na mesma página, a rapariga dos óculos escuros confirma essa idéia.

Vários tipos de cegueira afloram na obra de Saramago mas o que predomina no romance, no entanto, ao contrário do que ocorre no quadro de Bruegel, não faz parte das doenças conhecidas e catalogadas nos livros científicos, como constata o oftalmologista, quando se depara com os primeiros casos, conforme se lê nas páginas 28,29,30,31.

Os efeitos, contudo, são semelhantes: os afetados pela enfermidade não podem se locomover e nem realizar as tarefas com a eficiência de antes sem auxílio de alguém dotado do sentido da visão. Nesta narrativa, ocorre a perda da imagem, do figurativo, da visão do mundo conhecido. Permanece, no entanto, a luz e, na medida em que ela é tradicionalmente considerada como símbolo da razão, esta permanece também: “A vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar a ilusão da luz.” (Saramago, 1995: 94)

É como se a visão perdida estivesse acoplada a uma imagem de mundo contemporânea, fortemente marcada pela razão abstrata, afastada em demasia da sensível, da capacidade de ver o outro como um semelhante, como um si mesmo. Como se o elo entre os seres vivos estivesse perdido, perdida a solidariedade, o princípio de identidade que deu lugar ao de estranhamento. Paralelamente à perda de sua capacidade de ver, de existir, o espaço, construído para eles, também tem suas características afetadas. Por outro lado, estes traços, acrescidos à manutenção da luz, sugerem o seu caráter passageiro. Outro fator que o confirma também é a recuperação do sentido da visão, no final do processo e da obra.

Outra diferença que entra em relação de tensão com a pintura flamenga atualizada pela narrativa saramaguiana diz respeito aos cegos conduzidos por pessoas de visão normal. Isto ocorreu no início, como é dito na página 233. Com o tempo, no entanto, todos foram atingidos.

O primeiro grupo, todavia, permanece com uma personagem que mantém a visão. Não obstante não possa evitar certos acidentes e, principalmente, a maldade de outro grupo de cegos, pode detectar certos riscos, orientar, prover de alimentos, ajudar de maneira mais eficaz. Dedicando-se sempre, apesar das dificuldades e de seus momentos de fraqueza, do seu horror e exaustão, como diz nas páginas 262 e 135, por exemplo, a mulher do médico surge com essa capacidade de ver o outro como um semelhante, dotada ainda da razão sensível, do elo que se perdeu na sociedade contemporânea movida pela razão abstrata, pelo individualismo excessivo, pelo culto da violência gratuita. O mesmo, mas em proporções menores, ocorre com a rapariga dos óculos escuros que se torna uma espécie de segunda mãe para o menino do grupo. Esta capacidade de sensibilização e de doação, surge como um paradigma a ser recuperado ou reconstruído. A cegueira, desligando do imediato, do exterior, do visível e obrigando a captar o exterior pelos demais sentidos, o olfato, a audição, entre outros, promove um voltar-se para o interior, um encontro com o que há de essencial em si e no outro.

No plano de fundo da tela de Bruegel, construído pela perspectiva e pela lei das proporções do Renascimento, como diz Gibson, temos um templo, algumas casas, algumas árvores, pouca vegetação rasteira e um chão de terra, visível em muitos pontos. O plano do sagrado está representado pelo templo e pelo céu azul, no horizonte; o dos seres, pelas casas; o da natureza pela vegetação e pelo solo. Paira a impressão de um dia calmo, de céu azul, mas não muito luminoso, com seres recolhidos, descansando no conforto de suas

casas. Devido ao uso dos recursos apontados, está sugerida também a idéia de que se trata de um mundo de normalidade, de segurança, de estabilidade imutáveis. Por outro lado, sabendo que era comum, na época do pintor, excluir do convívio das pessoas saudáveis, as criaturas atingidas por doenças consideradas contagiosas, aflora também a idéia de medo, de rejeição, e/ou de indiferença à sorte dos que não possuem a plenitude de suas condições físicas ou mentais. A mesma indiferença está representada nos elementos que remetem à natureza e ao sagrado embora, neste último, por remeter a uma entidade não visível, a dúvida, a ambigüidade permaneça. A luminosidade escassa, as cores fracas, a completa ausência de seres vivos na rua em pleno dia, as idéias de indiferença, de rejeição ou de medo, a uma contemplação mais demorada, no entanto, como que produz uma certa inquietação. Intensifica-se este sentimento quando pensamos que acidentes e doenças podem advir inesperadamente e introduzir o movimento, a desordem, o caos, nesse espaço, ou seja, a segurança é uma ilusão.

Se, por outro lado, pensarmos que os recursos mais avançados de nossa época são inacessíveis para muitos, e que esta grande parcela vive com recursos materiais e de solidariedade tão precários como na época de Bruegel, o Renascimento, ou na época que representa pictoricamente, a Idade Média; e se pensarmos que mesmo os que contam com os recursos mais avançados disponíveis, na plenitude física, estão sujeitos a acidentes que não podem ser previstos e evitados, temos uma representação pictórica de cunho universalizante. Como diz Gibson, na página 192, o que está no quadro vai além da idéia de que os cegos ou os tolos que seguem outros cegos ou tolos acabam no precipício, da crítica aos fariseus ou do sectarismo da disputa entre católicos e protestantes, atacando-se mutuamente, sugere a fragilidade da condição humana.

Na obra de Saramago a denúncia do caráter ilusório da segurança construída pela razão abstrata e pela perda da capacidade de se comover com e de se ver no outro atinge proporções apocalípticas. Enquanto em Bruegel a idéia de insegurança, no plano de fundo, era levemente sugerida, mais pela total ausência de seres vivos visíveis e por outros recursos pictóricos, em Saramago o cruzamento dos limites é uma constante. A troca de posições também, como a que se refere aos quadros do museu que sentirão a falta dos que costumam contemplá-los, conforme página 232.

Em Saramago, o grupo de cegos, restrito no início, vai aumentando gradativamente até que todos ficam nessa situação, sem quem os conduza, com exceção do grupo da mulher do médico. Ao final, o que aparece para o leitor é uma imagem de grande plasticidade, que se assemelha, em alguns aspectos, a muitos filmes: uma cidade devastada, com muita sujeira, sombria, percorrida por criaturas famintas, maltrapilhas que perambulam em busca de alimento e de abrigo, sem saberem nem como nem onde conseguir, sem possibilidade de voltarem a suas casas conforme páginas 294 e 251, entre outras. Este quadro é criado por uma linguagem cujos principais campos semânticos, articuláveis ou articulados entre si, são os campos semânticos da perda da visão, da perda do mundo presa a ela, da inabilidade de viver sem ela, de dependência, de solidariedade, de um mundo crescentemente degradado, de desespero. Ao final, a recuperação do sentido da visão confirma o caráter provisório da doença, como sugeria a presença da luz, da razão, que ela simboliza tradicionalmente. Fica também sugerida a idéia de que o problema do mundo atual não é a razão, como muitos acreditam e que estava sugerida na impressão do médico de que a luz cheirava mal, mas o fato de predominar a abstrata e não a sensível como outros também afirmam. Neste sentido, a recuperação da visão talvez seja apenas a recuperação da sensibilidade, da capacidade de respeitar o outro como a si mesmo como

sugere a fala do oftalmologista: “se voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma (...) Ou o espírito”, ou o “que somos” e que existe “dentro de nós”, como acrescenta a moça dos óculos escuros, conforme página 262.

O leitor defronta-se, assim, com duas representações artísticas da cegueira física e espiritual, como se uma imagem se refletisse na outra, se complementassem, se opusessem, alternadamente e/ou coexistindo. Compreende também que é preciso voltar-se para dentro de si para encontrar-se e encontrar o outro, para redescobrir o elo que faz, de todos, um só.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

SARAMAGO, José (1994). **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Cia. das Letras.
GIBSON, Walter (1995). **Bruegel**. London:Thames and Hudson.