

Ensaio sobre o diálogo: as relações intertextuais entre José Saramago, Pieter Bruegel e Van Gogh/ *An Essay about Dialogue: Intertextual Relations between José Saramago, Pieter Bruegel, and Van Gogh*

Murilo de Assis Macedo Gomes*

RESUMO

O objetivo deste artigo é demonstrar, com base na teoria de Bakhtin, como se constroem as relações interdiscursivas entre literatura e pintura, mais especificamente entre um diálogo contido na obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e outras obras de arte, como a pintura *A parábola dos cegos* (1568), de Pieter Bruegel, artista do Renascimento europeu do século XVI, e a tela *Trigal com corvos* (1890), de Van Gogh, artista expressionista holandês do final do século XIX. Analisar-se-á o modo como o discurso de José Saramago na prosa literária se constituiria a partir da palavra de outrem e como isso caracterizaria uma “dissonância individual”, o estilo do autor, em meio à heterodiscursividade inerente ao discurso do romance, como previsto por Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo; Heterodiscursividade; José Saramago; Pintura; Literatura

ABSTRACT

*The objective of this article is to show, based on Bakhtin's theory, how the interdiscursive relations between literature and painting are constructed, specifically in a dialogue between the novel *Blindness*, by José Saramago, and other works of art as the painting *The Blind Leading the Blind* (1568), by Pieter Bruegel, a European Renaissance artist in the 16th century, and *Wheatfield with Crows* (1890), by Van Gogh, a Dutch expressionist artist in the late 19th century. We will also analyze how José Saramago's discourse is constituted in his literary writing by the word of others and how this is characterized as “individual dissonance,” the author's style, in the midst of heterodiscursivity, which is inherent to the discourse of the novel, as predicted by Bakhtin.*

KEYWORDS: *Dialogism; Heterodiscursivity; José Saramago; Painting; Literature*

* Universidade Paulista - UNIP, São Paulo, São Paulo, Brasil; murilomacedogomes@gmail.com

Introdução

Deixai-os; são cegos condutores de cegos. Ora, se um cego guiar outro cego, ambos cairão na cova.

Mateus 15:14

O romance *Ensaio sobre a cegueira* foi publicado por José Saramago em 1995. A narrativa se passa em uma cidade de um país desconhecido na contemporaneidade. A população desse local foi contaminada por uma espécie de vírus que passou a cegar todos os cidadãos paulatinamente, levando-os à mais deplorável das condições humanas, em que os indivíduos estariam privados até mesmo de água e de alimentos.

Saramago traça, no romance, uma parábola da sociedade de consumo que, de acordo com sua visão, faria uso errado da razão. Na visão do autor, o homem do século XX chegou ao ápice do desenvolvimento tecnológico e científico, mas utiliza suas descobertas para um único e mesmo fim: o de propiciar o desenvolvimento do sistema capitalista pautado exclusivamente nas relações de consumo.

Saramago enxerga, através de sua narrativa, a cegueira da humanidade contemporânea, que não sabe direcionar sua razão para fins humanitários que podem, de fato, transformar as sociedades. O autor indica, com sua obra, que essa possibilidade seria restrita a um pequeno grupo e que, para isso, seria preciso chegar ao nível mais rasteiro da condição humana.

A narrativa se inicia com uma situação cotidiana, na qual um homem aguarda em seu automóvel o semáforo acender a luz verde para lhe indicar que a passagem estaria liberada. Entretanto, quando isso ocorre de fato, um dos carros permanece parado. Inicia-se, assim, o problema que afetaria quase todas as personagens da obra: a cegueira branca repentina:

Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (SARAMAGO, 1995, p.12).

A partir desse evento, o suposto vírus se espalha pela cidade, na medida em que as personagens mantêm contato entre si. Isso ocorre com o ladrão do carro, com a mulher do primeiro cego, com a rapariga dos óculos escuros, com o rapazito estrábico, com o velho da venda preta e com o próprio oftalmologista que os atendia.

O fenômeno vai, pouco a pouco, tomando conta de grande parte da população até que as autoridades resolvem isolar os primeiros doentes em um manicômio desativado. É interessante notar que essa medida, a princípio eficaz, torna-se insuficiente com o decorrer da narrativa, uma vez que a cidade inteira passa a ser acometida pelo mal e o espaço do manicômio fica insuficiente para abrigar a todos, não havendo, portanto, mais nenhuma possibilidade de segregar os doentes, já que praticamente todos estariam nas mesmas condições. Com isso, José Saramago indica a necessidade de se fazer o caminho inverso: o de congregar ao invés de segmentar, o que acaba ocorrendo na medida em que se forma um grupo em torno da mulher do médico oftalmologista, a única personagem capaz de enxergar.

O narrador acompanha esse primeiro grupo que, com a ajuda da mulher do oftalmologista, consegue se unir no manicômio e tenta sobreviver aos martírios dentro e fora daquele espaço.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago utiliza-se da intertextualidade como recurso para promover o diálogo de seu texto com outros da tradição literária e artística e, sobretudo, como elemento de criação de seu próprio fazer literário, de seu discurso através do discurso de outrem, como será analisado adiante.

1 O discurso dialógico e intertextual na obra de José Saramago

Conforme Bakhtin,

A orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso”, ou seja, “todo discurso da prosa extraliterária – discurso do dia a dia, o retórico, o científico – não pode deixar de orientar-se ‘dentro do que já foi dito’, ‘do conhecido’, ‘da opinião geral’, etc. (2015, p.51)

Bakhtin (1981) enfatiza a impossibilidade de o discurso ser totalmente desvinculado da palavra do outro. Portanto, nesse sentido, toda palavra surge como

resposta e como ressonância a uma palavra já dita. Dessa forma, discurso algum pode ser considerado primordial, pois a palavra está sempre em tensão com um significado anterior construído socialmente. Contudo, nota-se que Bakhtin considera também a possibilidade de a palavra se individualizar ainda que surja como refração do meio social ao qual ela está impregnada de sentido, e essa capacidade de reconstrução do sentido da palavra do outro é um dos papéis fundamentais do prosador de ficção, como indica Bakhtin:

Para o prosador, o objeto é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também sua própria voz; essas vozes criam o campo necessário para a voz do prosador, fora da qual os matizes de sua prosa ficcional são imperceptíveis, “não ecoam” (2015, p.51).

Por esse viés, a voz do prosador ficcional se destaca como voz individual a partir da incorporação de outras vozes, de outros discursos. Ela nasce do contraste com outras vozes sociais, tais como as vozes do narrador, da personagem, do contexto político e social no qual o autor está inserido, da História e das referências textuais por ele incorporadas. E isso se ratifica quando Bakhtin (2015, p.27) lembra que “O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual.”

Tal ‘dissonância individual’ tem como paradigma, na obra de José Saramago, a relação intertextual, ou ainda, interdiscursiva, onde mais de um caminho de leitura e interpretação do texto literário e da realidade são apresentados ao leitor a partir do intertexto como abertura para busca do outro e das distintas perspectivas discursivas que o outro traz. Cabe enfatizar que o conceito de intertextualidade de Kristeva tem como inspiração as ideias de Bakhtin discutidas aqui. Conforme a autora diz,

Em Bakhtine [...] os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA, 1974, p.64; itálicos no original).

Sendo assim, pode-se dizer que o conceito de intertextualidade surge a partir da noção de dialogismo de Bakhtin, sendo que o intertexto estaria direcionado para

materialidade específica do texto e o dialogismo para as relações interdiscursivas, como sugerido por Fiorin:

O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro (2006, p.181).

Desse modo, todo intertexto se constitui a partir das relações dialógicas do discurso que sempre se baseiam na palavra do outro, mas nem todas as relações dialógicas são intertextuais.

O discurso dialógico e intertextual em *Ensaio sobre a cegueira* é utilizado para a suspensão momentânea da narrativa, o que leva ao estranhamento na fruição estética do leitor frente ao texto literário. O enredo é posto em suspensão no momento em que as relações interdiscursivas passam a ser tecidas e vice-versa. Desse modo, Saramago faz uso do diálogo com outros textos a fim de propiciar efeitos múltiplos, dentre eles: afastar o leitor da narrativa central, resignificar a palavra de outrem e reconstruir o passado sob sua óptica também de leitor.

Isso traz à tona um texto novo se cotejado com o texto de origem (anterior). Contudo, esse discurso utiliza outros procedimentos, tais como a ocultação, a inversão e a substituição de termos, que estariam presentes tanto no nível da reelaboração das referências intertextuais quanto no nível semântico e sintático, inversões de sentido e de construção. Além disso, pode-se verificar a justaposição de tempos históricos diversos como será analisado, especificamente, no trecho de *Ensaio sobre a cegueira*.

2 A parábola dos cegos: Saramago, Bruegel¹ e Mateus

No oitavo capítulo de *Ensaio sobre a cegueira* a maior parte do grupo que será acompanhado pelo leitor na narrativa já está composto: o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o rapaz estrábico e a mulher do primeiro cego. Resta somente um indivíduo para fechar a composição do grupo: o velho da venda preta.

¹ “O maior dos mestres flamengos de *genre* no século XVI foi Pieter Bruegel, o Velho (1525?-69). Pouco sabemos da sua vida, exceto que esteve na Itália, como tantos outros artistas nórdicos do seu tempo, e que viveu e trabalhou na Antuérpia e Bruxelas, onde pintou a maioria de seus quadros na década de 1560” (GOMBRICH, 2011, p.381).

Ao chegar ao manicômio, o velho é conduzido para o setor onde estão isoladas as outras personagens. Como fora o último a cegar daqueles que ali estão, é pedido a ele que dê um panorama das principais notícias do mundo exterior. Que resoluções o governo teria tomado em relação à epidemia de cegueira? A que conclusões os cientistas haviam chegado? Uma cura para a cegueira branca seria possível? Essas são algumas das questões feitas pelos companheiros de internação do velho da venda preta.

O velho da venda preta compartilha com seus colegas de quarto o que vira e ouvira fora do manicômio até o momento em que cegara. E o narrador passa a detalhar ao leitor como a cidade e as pessoas estão reagindo à crescente epidemia de cegueira.

Em determinado momento, o narrador fala sobre a resolução do governo de ordenar que as famílias passem a cuidar em casa de seus familiares cegos, pois começa a faltar lugar para a internação de todos. Nesse instante, o narrador faz a seguinte consideração:

O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo (SARAMAGO, 1995, p.125).

No trecho acima, o narrador chama a atenção para a impossibilidade de cegos cuidarem de outros cegos, e do desespero causado por essa situação. Para ilustrar sua ideia, ele faz referência a uma pintura a fim de dizer que o destino daquelas personagens seria o mesmo daqueles cegos que se encontravam na tela mencionada. Ocorre que, ao leitor leigo, é praticamente impossível saber de qual pintura se trata através da citação feita pelo narrador.

É necessário que o leitor pare de ler o romance para pesquisar, em obras de História da Arte, pinturas relacionadas a pessoas cegas, ou ainda é preciso que ele tenha um conhecimento prévio de tal pintura.

Essa passagem diz respeito à tela *A Parábola dos Cegos*, 1568 (ANEXO A), do pintor holandês Pieter Bruegel. O artista é conhecido por cultivar a “pintura de gênero”. Inspirado nas cenas do cotidiano da vida campesina e na vida das pessoas humildes,

buscando retratar o burlesco no trabalho e nos festejos de aldeões, Bruegel é considerado um dos maiores expoentes do gênero (GOMBRICH, 2011).

Ao inserir a aproximação entre a condição das personagens cegas de sua obra e as personagens cegas da pintura de Bruegel a partir do enunciado ‘ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo’, o narrador, a partir da conjunção alternativa “ou”, suspende momentaneamente a narrativa que está sendo contada para inserir outra narrativa, que seria aquela que estava contida na obra de Bruegel.

Nesse sentido, o narrador emprega o discurso dialógico (interdiscursivo), intertextualizado de um modo original, pois interrompe as ações de suas personagens para justapor a história de outra obra, de outro autor e de outro tempo.

O narrador parece anunciar, com o uso da conjunção alternativa “ou”, o exemplo de que a História é cíclica, e que pode se repetir. Ele apresenta a suas personagens, e indiretamente ao leitor, a possibilidade desse retorno. As personagens ou devem ser cuidadas por alguém que enxergue ou podem repetir o trágico exemplo histórico daquelas personagens da pintura. Entretanto, é importante ressaltar que, tão significativo quanto à referência intertextual e interdiscursiva, é também o jogo feito com as palavras. Nesse discurso literário, a narrativa somente se ramifica a partir da construção sintática e semântica introduzida pelo uso da conjunção “ou”, que seria capaz de instaurar outra possibilidade, outro caminho de leitura e de interpretação ao leitor do texto saramaguiano com base no texto de Bruegel. Tal efeito de leitura seria propiciado pelo discurso literário com base na intertextualidade. Essa última seria de suma importância, pois serviria de elemento propulsor desse efeito estético, capaz de apresentar ao leitor novos caminhos de interpretação da tradição (Bruegel) e do contemporâneo (Saramago). A conjunção “ou”, nesse caso, não serve somente para inserir e reelaborar outro texto da tradição, mas serve também para contar outra história, que poderia ou não se repetir com as personagens de *Ensaio sobre a cegueira*.

Auerbach (2013) analisa a Odisseia de Homero, mais precisamente, o momento em que Ulisses retornou à sua casa e Euricléia o reconheceu devido à cicatriz que ele tinha na coxa. Auerbach discute a técnica do retardamento narrativo que serve para encaixar uma história a outra história, mediante a memória. No momento em que a governanta descobre a cicatriz em Ulisses, a narrativa dos eventos que era feita até ali é

interrompida, pois se passa a narrar a origem de tal cicatriz, que se deu durante uma caça a um javali, quando Ulisses era ainda um jovem, Auerbach demonstra que o rompimento da linearidade da narrativa produz efeito de suspense e ilumina o presente dos eventos que estão sendo contados.

Se, para Auerbach, Homero utilizava-se da memória para romper com a linearidade da narrativa e encaixar outra história através da digressão, Saramago usava a intertextualidade como a memória para promover a suspensão momentânea da narrativa.

Como se viu anteriormente, ao falar vagamente dos cegos da pintura, o narrador passa a contar outra história, ainda que semelhante a sua. Trata-se de uma história escrita em outro tempo, em outra linguagem – artes plásticas – e por outro autor. A referência intertextual à obra de Bruegel não deve servir apenas para reconhecimento da pintura do artista no texto de Saramago, mas deve contribuir para a construção de outro significado, tanto da pintura quanto do romance.

O romance e a pintura dizem ao homem da contemporaneidade que todos os homens estão juntos no mesmo destino – o da cegueira – e que eles são incapazes de perceber o movimento circular da História, que os conduz à autodestruição. Saramago utiliza-se da intertextualidade a fim de promover a suspensão de sua própria narrativa para levar o leitor à reflexão dos assuntos que nela estão sendo tratados. Esse intervalo é dado a partir do diálogo com outra linguagem – pintura, nesse caso – mas ele também é feito para indicar ao leitor outras possibilidades de leitura e de interpretação do que está sendo contado no seu próprio romance.

Esses pequenos desdobramentos criam micronarrativas, que dialogam principalmente com a grande narrativa que está sendo desenvolvida. Ao fazer uso dessa forma discursiva, o autor justapõe momentos históricos distintos. Nesse caso, o século XVI e o século XX aparecem lado a lado. Os cegos de Bruegel, assim como os cegos de Saramago, parecem ter o mesmo destino, apesar da distância temporal que os separa. São duas histórias parecidas contadas em épocas distintas. A história parece se repetir, ainda que não ocorra da mesma maneira, afinal os contextos de produção tanto da tela quanto do romance são distintos.

A pintura de Bruegel pode também, por sua vez, ter relação com a passagem bíblica do Evangelho de Mateus, na qual Cristo se referia aos fariseus como cegos que guiavam outros cegos: “Deixai-os; são cegos condutores de cegos. Ora, se um cego

guiar outro cego, ambos cairão na cova” (Mateus, 15:14). Essa hipótese deve ser considerada, já que o texto bíblico parece ser a referência da imagem construída na pintura do artista holandês. Entretanto, não é possível afirmar se a tela de Bruegel estabeleça relação de intertextualidade com a passagem do Evangelho. Se for considerada essa hipótese como verdadeira, pode-se afirmar que o discurso literário de Saramago utiliza uma imagem duplicada, que já seria a interpretação de ao menos dois textos: a tela e a Bíblia.

Desse modo, a micronarrativa de Saramago se constitui como a interpretação da interpretação. Em outras palavras, Saramago interpreta a pintura de Bruegel que seria uma interpretação da passagem do Evangelho de Mateus. Com isso, a obra saramaguiana demonstra que a leitura pode ser sempre parcial e passível de reinterpretções, quer dizer, os sentidos podem ser modificados na medida em que o passado é reconstruído e, nessa visão, nunca estaria definitivamente consolidado.

É importante ressaltar que a alusão do narrador saramaguiano à pintura de Bruegel é praticamente imperceptível ao leitor destituído de conhecimento prévio da arte do século XVI, e até mesmo ao leitor desatento que, mesmo conhecedor das artes plásticas, poderia ler e não reparar a referência. Isso se evidencia na alusão evasiva dos termos ‘cegos da pintura’ que, num primeiro momento, podem gerar o questionamento: Que cegos? Que pintura? Em seguida, alguns indícios mais específicos são revelados: ‘caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo.’. Contudo, esses elementos ainda são insuficientes para que se possa revelar, numa primeira leitura, a origem da imagem. Desse modo, torna-se necessário sempre voltar novamente ao texto, revisitando-o, relendo-o a fim de encontrar nele outros textos. Isso quer dizer que a leitura seria também um processo que está sempre aberto a múltiplas possibilidades.

De acordo com Bakhtin/Volochínov,

A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido (2006, p.151)

A enunciação do narrador saramaguiano, ao se referir à tela, inicia-se com a conjunção coordenativa alternativa “ou”, como já foi visto anteriormente. A conjunção bifurca a narrativa, apreendendo, ainda que de forma rudimentar, como lembrado por Bakhtin, uma outra enunciação. Considere-se a pintura de Bruegel como um enunciado, uma vez que ela é plena de sentido e valor, dados pelo pintor em sua época, ainda que na citação do romance ela apareça de forma fragmentada. Por essa óptica, vê-se na enunciação não apenas um conjunto de palavras escritas ou faladas, mas um conjunto de significações constituídas por um sujeito a partir do diálogo social com outras vozes.

Conforme Flores (2009, p.100), que se baseia no pensamento de Bakhtin e que acaba por ratificar o que se tem exposto neste artigo, o enunciado é constitutivamente ideológico e social, verbal e extraverbal, mas essas características “não eliminam a possibilidade de o enunciado materializar-se apenas por elementos não-verbais (por exemplo, um gesto, uma expressão facial, uma obra de arte), desde que tenha sujeito, expressão avaliativa”. Sendo assim, é válido dizer que a pintura de Bruegel, assimilada de maneira fragmentada por Saramago, compõe-se como um enunciado, já que expressa o sentido atribuído por um sujeito em sua relação com o mundo, no caso, Bruegel, leitor do Evangelho de Mateus. E isso seria plenamente aceitável se forem consideradas as próprias palavras de Bakhtin (1997, p.183), ao dizer que “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas”. Isso quer dizer que todo e qualquer discurso se concebe a partir do dialogismo inerente a todo processo de enunciação pautado nas relações sociais que os mais diferentes sujeitos estabelecem em seu tempo.

Entende-se que Saramago, conhecedor desse dinamismo do discurso, emprega a intertextualidade como um elemento de abertura para o outro e de suspensão do discurso literário a fim de propiciar uma experiência de reflexão ao leitor, dependendo da bagagem cultural e do conhecimento prévio dele. Sabe-se que o plurilinguismo é inato à forma romanesca como estabelecido por Bakhtin, e isso engloba as várias vozes sociais e históricas, e também as relações dialógicas e de sentido entre as linguagens. Desse modo, não há novidade na relação intertextual (dialógica) entre a obra de Saramago e outros textos verbais ou não, mas sim no efeito que isso provoca na fruição

por parte do leitor que se dá principalmente pela interrupção da narrativa central e pela inserção de micronarrativas.

É importante não confundir esse procedimento estético com a digressão literária. Segundo Ceia (2013), a digressão, em sua primeira acepção, é um “discurso secundário que se concentra num assunto diferente daquele que está a ser tratado” (s/n). No discurso intertextual de Saramago, o movimento de afastamento do eixo central do enredo não ocorre pela modificação do assunto, mas, antes de tudo, no desdobramento e na distensão do tema que está sendo desenvolvido pelo narrador. O assunto se mantém o mesmo; a mudança ocorre no tempo e no espaço. A cegueira acomete tanto as personagens saramaguianas quanto as personagens da tela de Bruegel. O tema é mantido nas duas obras; a mudança é dada no contexto. O narrador não desloca sua narrativa para fazer elucubrações a respeito dos aspectos filosóficos, políticos ou econômicos de sua época, mudando completamente de assunto. Ele abre uma lacuna intertextual que, ao mesmo tempo, dialoga com sua obra e suspende provisoriamente em maior ou menor grau os eventos que estão sendo contados. Na passagem analisada anteriormente, a suspensão foi breve, mas ela também pode se alongar. Os caminhos do discurso saramaguiano podem ser maiores ou menores; dependendo de cada situação; eles podem ser mais ou menos suspensos.

3 José Saramago e Van Gogh em um campo de trigo

Após a descrição pormenorizada da situação fora dos muros do manicômio pelo narrador, é dada novamente a palavra ao velho da venda preta, que conversa com o médico a respeito do uso da venda nos olhos no lugar de um olho de vidro. Após essa breve discussão, ele resolve propor uma espécie de jogo a todos que estavam por ali:

Tive uma ideia, disse o velho da venda preta, vamos a um jogo para passar o tempo, Como é que se pode jogar sem ver o que se joga, perguntou a mulher do primeiro cego, Não será bem um jogo, é só dizer cada um de nós exactamente o que estava a ver no momento em que cegou (SARAMAGO, 1995, p.128).

Esse jogo inicia-se primeiramente pela ativação da memória, já que todos passariam a relatar o que estavam fazendo na hora em que ficaram cegos. O velho da venda preta é o primeiro a jogá-lo:

Dê o exemplo, disse o médico, Dou sim senhor, disse o velho da venda preta, ceguei quando estava a ver o meu olho cego, Que quer dizer, E muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei (SARAMAGO, 1995, p.129)

E assim todos sucessivamente passam a contar o que estavam fazendo no momento em que cegaram. Na maior parte do trecho, a narrativa se vale da memória das personagens, que vão relembrando e contando aos outros o que viram, até que uma voz desconhecida interrompe os relatos, e começa a descrever partes de pinturas, uma vez que no momento em que tinha cegado essa personagem se encontrava em um museu. As descrições das telas superam as lembranças pessoais das outras personagens, pois trazem outros significados que são os encontrados nas próprias telas. A maior parte das personagens relatava ações do cotidiano quando foram acometidas pela cegueira. Já o relato da voz desconhecida é intertextual e plurissignificativo. Ele abre a narrativa central do romance a outras narrativas, que são as histórias das próprias telas e dos próprios pintores, quando cita, por exemplo, Van Gogh:

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, 1995, p.130).

Diferente da memória pessoal e intransferível de cada indivíduo que ali estava, essa personagem desconhecida relativiza sua experiência também pessoal a uma esfera coletiva, dialógica – no sentido de Bakhtin – e intertextual – no sentido de Kristeva, da experiência humana. A tela traz mais que a visão da personagem sobre o seu momento de cegueira: ela vem à tona verbalmente reelaborada, incluindo nisso sua carga simbólica. Outro traço importante a considerar seria novamente a incerteza com relação às referências, deixando ao leitor a missão de se encarregar de construir o sentido. A oração ‘isso tem todo o aspecto de ser de um holandês’, utilizada pelo velho da venda

preta, pode ser insuficiente para afirmar que a pintura era de Van Gogh. O que ajuda a esclarecer que se trata desse pintor é a caracterização da tela no relato: a seara, o sol, os corvos e os ciprestes (ANEXO B). E essa leitura ainda só é possível caso o leitor tenha o conhecimento prévio a respeito da obra do pintor holandês. Além disso, a referência a Van Gogh coloca outras questões a serem levantadas pelo leitor crítico: por que a referência a Van Gogh e a essa pintura em particular? Que relação a pintura pode ter com os acontecimentos narrados com as personagens de *Ensaio sobre a cegueira*? Seria mera citação? Que significado pode ser dado à pintura no romance de Saramago?

É interessante notar que a fala da personagem desconhecida faz a simbiose entre duas ou mais telas de Van Gogh de um mesmo período da obra do pintor, que coincide com os anos antecedentes ao suicídio do artista em Arles, na França. Desse modo, o quadro citado seria pertencente à fase mais aguda da doença que acometera Van Gogh, desequilibrando-o mentalmente. As pinturas prenunciam o desastre na vida pessoal do artista. A maior parte delas foi feita no ano de 1889 e a morte do pintor se dá em 1890: “A agonia durou mais 14 meses. Em julho de 1890, Van Gogh pôs fim à vida – estava com 37 anos” (GOMBRICH, 2011, p.545). A referência a essas telas e a outras dos mais variados artistas parece compor paulatinamente um único e mesmo sentido, que seria o da tragédia anunciada. Isso ocorre ironicamente no momento em que o grupo se consolida com a chegada do velho da venda preta. Desse modo, o diálogo com a obra de Van Gogh não é gratuito: ele parece convergir para a construção de sentido do romance, que também passa a prenunciar o destino trágico das personagens isoladas no manicômio. Em certa medida, a loucura também os atinge na escassez de alimento e de água, na violência sexual sofrida pela mulher do médico, na escatologia e na putrefação dos corpos das pessoas que passaram a morrer naquele sítio.

O discurso intertextual de Saramago, ao dialogar com outras artes, cria um duplo da própria linguagem literária, uma vez que reelabora verbalmente textos de outras linguagens, que já são também, em certa medida, uma reelaboração do real. Dessa maneira, a voz da personagem desconhecida, nas lembranças propostas pelo velho da venda preta, funciona como uma espécie de oráculo que anunciaria, através de suas reminiscências artísticas, um (re)conhecimento do passado e uma prenúncia dos eventos futuros que estariam reservados a todos no enredo de *Ensaio sobre a cegueira*.

De acordo com Paixão (2014), “a memória é entendida como retenção de um dado conhecimento, mas também como activadora da imaginação e das capacidades de interpretação, problematização e reinvenção, as quais actuam sobre o que é recordado pelo sujeito”. Desse modo, ao ativar a memória da personagem com fragmentos de pinturas, Saramago trabalha com suas próprias capacidades de interpretação, problematização e reinvenção desses textos (pinturas), como também ativa no leitor as mesmas capacidades diante de sua obra e diante da ressignificação dessas imagens. Em seu discurso, o leitor pode, a partir de sua experiência pessoal, imaginar apenas esses fragmentos como imagens isoladas. Pode ainda relacioná-los aos originais (intertextualidade) e, em último plano, problematizá-los com o próprio enredo da obra e com o contexto no qual ela se insere. A experiência de fruição da obra é pessoal e intransferível. Entretanto, podem existir múltiplas possibilidades de sentido a serem construídas que vão do texto de Saramago a outros textos, em direção a mais de uma possibilidade de leitura a ser considerada pelo leitor.

Vários universos textuais e extratextuais divergentes convergem no momento de cooptação das pinturas de Bruegel e Van Gogh, por exemplo. O momento em que as telas originais foram produzidas, o significado dessas obras no período em que vieram a público e o sentido dessas pinturas para Saramago no contexto de produção de seu romance são alguns desses elementos.

Considerações

Ao fazer referência a *A parábola dos cegos* e ao *Trigal com ciprestes e/ou Trigal com corvos*, Saramago anuncia premonitoriamente o fim de um ciclo, de uma fase, de um processo histórico. Isso converge ora para o destino das personagens de Bruegel que, cegas, poderiam juntas cair numa cova, ora para o destino do próprio artista (Van Gogh), que se veria incapaz de encarar a realidade. E tudo dialoga com a tragédia das personagens do romance e também com o contexto histórico vivido por Saramago, cuja alienação e burocratização da vida mediante os meios de produção e de consumo vigentes da contemporaneidade são capazes de tornar o homem um cego que seguiria

em direção ao esgotamento das reservas naturais e à extinção de sua própria vida². Chamam atenção, ainda, os aspectos composicionais das telas que contribuem para a construção desse sentido, as cores claras e quentes (tons amarelados e alaranjados) dos quadros, as perspectivas traçadas cujos caminhos levam as personagens (os cegos de Bruegel) à cova e ao encontro da morte, e o espectador do quadro de Van Gogh bem como os corvos em direção à incerteza posta na escuridão da noite ao fundo, e ainda os caminhos que se bifurcam, levando ao homem a necessidade da escolha diante das incertezas da vida.

Enfim, a voz de José Saramago enquanto prosador de ficção ecoa a partir das escolhas feitas por ele enquanto leitor na integração em sua obra de outras vozes, de outros discursos, de outras linguagens que podem ou não convergir para a construção de um sentido comum de seu texto com outros textos. Tal sentido, nessa concepção, só pode e só deve ser buscado e interpretado pelo leitor de seus romances.

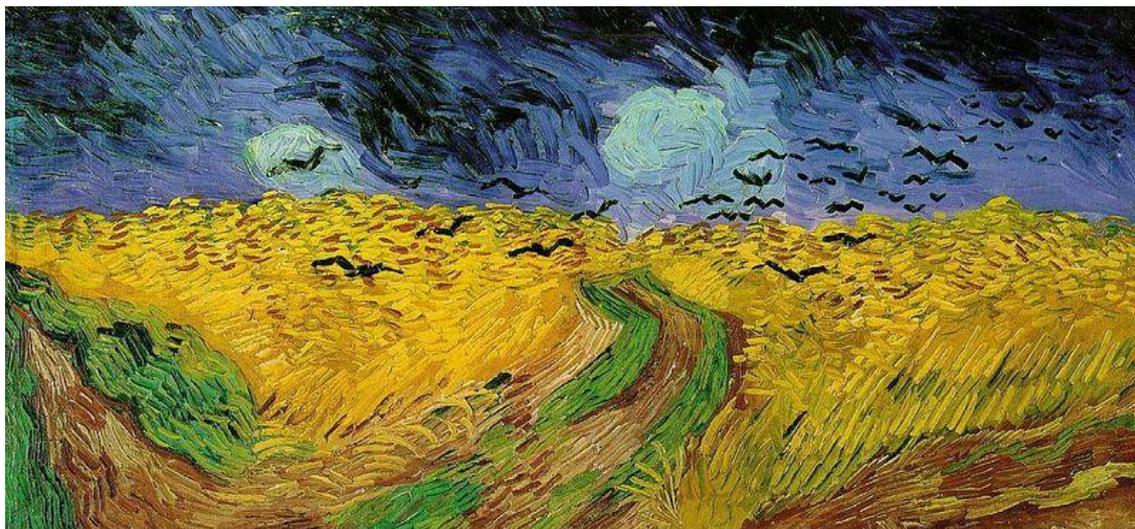
ANEXO A



A parábola dos cegos, Pieter Bruegel, o velho, 1568.

² Nesta obra, Eagleton discute as influências do sistema de produção e consumo da sociedade capitalista na forma e no conteúdo das obras literárias.

ANEXO B



Trigal com corvos, Van Gogh, 1890.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 12. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BÍBLIA ONLINE. Mateus 15:14. Disponível em: [<https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/15>]. Acesso em 09 nov. 2016.
- BRUEGEL, P: *The Complete Works*. Disponível em: <<http://www.pieter-bruegel-the-elder.org/>> Acesso em: 09 nov. 2016.
- CEIA, C. *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: [<http://www.edtl.com.pt/>]. Acesso em: 09 nov. 2016.
- EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.161-193.
- FLORES, V. et al. *Dicionário linguístico da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.
- GOGH, V. *The Complete Works*. Disponível em: [<http://www.vincent-van-gogh-gallery.org/>]. Acesso em: 09 nov. 2016.

GOMBRICH, E. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz *et al.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

PAIXÃO, S. Memória. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=877&Itemid=2]. Acesso em: 09 nov. 2016.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

Recebido em 19/06/2017

Aprovado em 19/08/2017