

ARTIGO

# A cegueira implantada na transcrição: lugares de uma identidade que não se enxerga

Blindness implanted in transcription: places of an identity that cannot be seen

Jean Paul d'Antony 

Universidade Federal de Sergipe. Itabaiana, SE, Brasil  
E-mail: [dantony@academico.ufs.br](mailto:dantony@academico.ufs.br)

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é mapear problematizações em torno de alguns pontos do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, e a transcrição filmica *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles (2008), a fim de estabelecer diálogos que nos permita analisar as identidades desfeitas, cambiantes e modificadas intensamente por um mundo que se apresenta branco demais. Uma vez que na obra em questão se observa uma aparente neutralização das diferenças e homogeneização do tempo e do espírito através da uniformidade acarretada pela cegueira, meu objetivo será tecido nas malhas dos conceitos de hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004), do efêmero e da identidade (LIPOVETSKY, 1989), entre outras abordagens teóricas que ajudam a assimilar o inesgotável corpo literário-filosófico do romance saramaguiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Identidade, Hipermodernidade, Cegueira.

**ABSTRACT:** The objective of this article is to map problematizations around some points of the novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), by José Saramago, and the filmic transcription *Ensaio sobre a cegueira*, by Fernando Meirelles (2008), in order to establish dialogues that allow us to analyze the undone identities, changing and intensely modified by a world that appears too white. Since in the work in question we observe an apparent neutralization of differences and homogenization of time and spirit through the uniformity brought about by blindness, my objective will be woven into the meshes of the concepts of hypermodernity (LIPOVETSKY, 2004), the ephemeral and identity (LIPOVETSKY, 1989), among other theoretical approaches that help to assimilate the inexhaustible literary-philosophical body of the Saramago novel.

**KEYWORDS:** Identity, Hypermodernity, Blindness.

## COMO CITAR

D'ANTONY, Jean Paul.  
A cegueira implantada na transcrição: lugares de uma identidade que não se enxerga. *Revista da Anpoll*, v.53, n.3, p. 155-169, 2022.  
doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v53i3.1815>



A “razão” hipermoderna argumenta que os horizontes da história agora estariam diluídos numa temporalidade dominada pela multiplicidade do efêmero. Entendo, no entanto, nesse domínio, que o peso do triunfo da indústria de consumo diante do aqui-agora; todo o hedonismo demasiado avançando diante das massas e a promessa de ascensão social; todo o tipo de individualização consagrada; o desenfreamento das sensações frente ao novo imediatista, a negação do esclarecimento, tudo isso não é mérito ou verdade estabelecida a partir de uma modernidade superada, são os novos recursos e as novas encenações montadas de uma hipermodernidade, porque acreditamos que a modernidade não foi superada, não perdeu oxigênio e, certamente, as novas verdades, no acontecer sempre prolongado e acelerado, não puderam ser mais estabelecidas como concreto do racionalismo. Conforme Marx, citado por Berman (2007) logo no início da reflexão em torno do impulso dialético da modernidade,

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos (MARX *apud* BERMAN, 2007, p. 31).

A modernidade, em sua natureza dialética, traz consigo uma desossificação do passado e do presente, o que põe em questão toda e qualquer manutenção de tradição, porque esta se desmancha, se dilata e se redimensiona em multiformes possibilidades. A modernidade é a nova tradição que está continuamente vivificada na memória e nas novas circunstâncias. A modernidade criou uma “substância” multiforme que se autogerencia e autocertifica dentro do tempo e do espaço, a modernização. Habermas ao conceituar modernização esclarece que

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc. (HABERMAS, 2000, p. 5).

A modernização enquanto processo é ininterrupta, abrange todas as motivações e todos os efeitos da modernidade que, independente do projeto do racionalismo ocidental, avançou simbioticamente com e por entre os processos do mundo e as identidades. Se uma tentativa de equação buscar explicar quando e onde a modernização + o moderno + a modernidade fincaram os pés e desapareceram na areia movediça da história, não obterá uma resposta cuja objetividade consiga superar o acontecimento natural da própria história e, talvez, a palavra “modificação” ainda não resolva, mas nos aproxima de uma aparência. Ortega y Gasset interpreta a modernidade como

o que está conforme o modo: entenda-se o novo modo, modificação ou moda que surgiu em tal presente em contraposição aos modos velhos, tradicionais, que foram usados no passado. A palavra “moderno” expressa, pois, a consciência de uma nova vida, superior à antiga, e ao mesmo tempo o imperativo de estar à altura dos tempos. Para o moderno não sê-lo equivale a ficar abaixo do nível histórico (ORTEGA Y GASSET, 1966, p.159).

Até que ponto a modernidade se exauriu? Acreditamos que não se exauriu, mas, sim, está modificada, ampla, adaptada aos próprios processos de autocertificação e autogerenciamento. Sua substância intocável será sempre o que está-por- vir.

Até que ponto a modernidade superou o passado também não é questão resolvida, já que o passado é atualizado nas vitrines da modernidade. Parece-nos que o tempo histórico para designar a modernidade como “novo” desabou, e uma nova modernidade redimiu o tempo onde “tudo acontece agora”. Um exemplo disso é a moda. Dentro dos elementos e do repertório tradicional que registram os dados que integram as origens de uma sociedade está a moda, que se atualiza, assegura e acomoda o tempo a sua vontade.

Existe na modernidade um grau superlativo de permissividade, como também de limitação, que substancia o hipercapitalismo, a hiperpotência, o hiperterrorismo, o hiperindividualismo, etc., um caos que nos estimula a viver perigosamente diante do “largo espectro de vozes harmônicas e dissonantes” (BERMAN, 2007, p. 33), vozes impregnadas de infinitas multiformidades e direções.

Vivemos entre o mundo das sensações, cada vez mais erotizadas pela indústria de consumo, e o mundo de lampejos de racionalidade que poderiam redefinir um contradiscurso, mas aparentemente não funciona. O pensar, que antes se impunha diante do existir do homem, está condenado à cegueira de suas próprias simulações de verdades, apresentando apenas a memória como sua advogada diante da crise de identidade.

Parece que podemos arriscar a afirmativa que o novo, desde a formação da modernidade, ou a moda redesenham o mundo, embrionariamente, criando delírios, desejos, insatisfações, necessidade constante de novos valores e estilos que funcionam como narcóticos naturais diante desse maravilhoso mundo onde “tudo acontece agora”.

O humano agora é programável, operando em direções que obliteram a consciência e potencializam a cegueira em busca de identidades que são ofertadas e cirurgicamente implantadas.

Lipovetsky, em *O império do efêmero*, nos diz que

A consciência de ser dos indivíduos de destino específico, a vontade de exprimir uma identidade única, a celebração cultural da identidade pessoal, longe de constituírem um epifenômeno, tem sido uma força produtiva, o próprio motor da mutabilidade da moda. Para que surgisse o voo de fantasia das frivolidades, foi necessário uma revolução na representação das pessoas e no sentimento de si, subvertendo as mentalidades e valores tradicionais (1989, p. 67-68).

Esta subversão do indivíduo nasce diante da moda, em que a representação de si se dá através da coisificação dessa mesma representação pelo mercado global das necessidades, das subjetivações de mundo em logomarcas. Surge a cegueira implantada. Nada natural. A cegueira como força produtiva de uma sociedade global, de sensações globais, medos globais, fantasias globais, múltipla e, ao mesmo tempo, tendendo ao homogêneo. Neste sentido, Saramago consegue capturar na metáfora da cegueira toda a formação do modelo de humanidade que emerge desse palco hipermoderno e numa trama fatídica: a indústria há muito vem produzindo cegos que podem ser guiados por outros, cuja ilusão de total percepção, de visão iluminada por um mundo aberto em todas as direções, fá-los enxergar a brancura de um espaço vago, nadificado, que poderíamos comparar à cegueira branca.

Emblematicamente, a primeira cena do livro de Saramago e da produção cinematográfica de Meirelles, retratando o primeiro cego, é uma massa amorfa desse caos hipermoderno, mais um obstáculo ao prosseguimento do trânsito e da velocidade dos cidadãos que não pode ser interrompida.

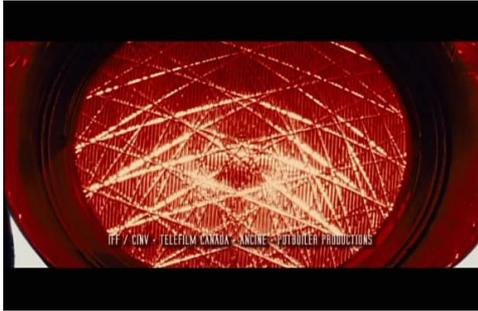
O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. *Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata.* Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente.

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, bloqueio dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas; enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. 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. 11-12, Grifo nosso).

Na produção cinematográfica de Fernando Meirelles, a ordem dos planos busca representar a mesma metáfora, cavalos nervosos e chibatadas, tudo conduzindo por um tempo desnaturalizado, produzido para manter-nos sempre no foco das câmeras, mas sem foco em qualquer espelho que possa conduzir um salto para fora do bonde: vitrines que nos olham, nos percebem, e nos promovem a sujeitos livres para financiarmos nossa identidade em largas parcelas. Esse tipo de liberdade é, então, engessado por máscaras ou por papéis determinados que estamos dispostos a aceitar, “personagens”, para além de um bem e de um mal, que representam nossos marcadores identitários cambiantes.

Vejamos os planos seguintes.

O primeiro plano do filme *Ensaio sobre a Cegueira* se inicia intercalando imagens do semáforo e vultos de carros passando, planos 1-10, onde o único tempo que importa e nos determina é o tempo do semáforo. O semáforo, os carros, os motoristas e os transeuntes são apenas massas amorfas descoloridas e acinzentadas (tom muito predominante no filme) pelo acontecer da vida moderna e, por conseguinte, da hipermodernização. É impossível não falar



Plano 1



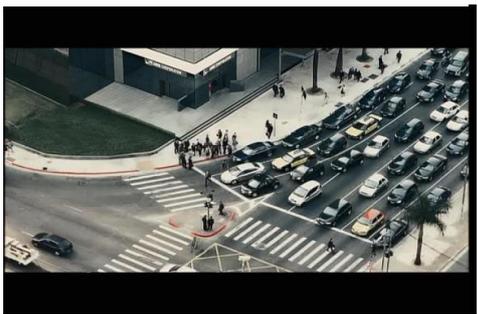
Plano 2



Plano 3



Plano 4



Plano 5



Plano 6



Plano 7



Plano 8



Plano 9



Plano 10

do acinzentamento das imagens na montagem desse filme. Júlio Cabrera, ao analisar o filme *Assassinos por Natureza* (1994), de Oliver Stone, nos traz uma contribuição necessária que vamos deslocar à nossa perspectiva. Sobre o filme ele afirma que

a violência é formalizada, o horror não se limita ao que é exibido, mas se manifesta na própria vertigem das imagens, nas inclinações doentias das câmeras, nas distorções, imagens esfumadas, cores violentas, sobreposições, que vão transmitindo de forma sensível e imediata *uma espécie de perspectivismo psicótico, quase insuportável e muito difícil de acompanhar visualmente* (CABRERA, 2012, p. 248).

Nessa montagem de cores acinzentadas está a escatologia gerada pela cegueira que acompanha todo o filme *Ensaio sobre a cegueira*. A violência da imagem fílmica acinzentada, sua indiferença, seu tom embasado e o mergulho da câmera, como nos plano 05 frente, certamente desenha a encenação apocalíptica da cegueira a todo momento no corpo vertiginoso e escatológico do filme.

Observe-se na sequência do plano-sequência em recorte (planos 7-10), existe uma mistura caótica entre carros e homens, onde qualquer parada não programada pelas engrenagens do cotidiano é hostilizada. A impaciente mobilidade social (a mulher com a mão na buzina no plano 08) encara o motorista/carro que não anda como um obstáculo, um vírus, um tubérculo que deve ser removido. A coletividade, no hedonismo da curiosidade, não pára necessariamente para auxiliar o indivíduo, mas para auxiliar o indivíduo intruso, estrangeiro na própria multidão, no aglomerado de peças que precisam prosseguir suas vidas.

Existe uma relação substancial de causa e consequência entre o “calma, ele está cego (plano 10) e a velocidade. A velocidade, como fluxo arterial da modernidade e certamente da hipermodernidade, estabelece vários tipos de cegueira para que não se permita esteios de consciência e que, sempre por fim, não se permita a percepção da alteridade, a percepção de verdades enlaçadas às promessas de plenitude do indivíduo e, no contínuo, toda essa percepção não passe de um vulto sem memória, um borrão tão rápido quanto os carros diante do semáforo e quanto a preocupação com o motorista-obstáculo.

O cego está no meio do turbilhão onde tudo está acontecendo, inclusive o desacomodamento das coisas que nascem e morrem e nossa percepção não consegue tocar, apenas passamos carregados de nada e nos comportamos como se fôssemos carregados de nós mesmos. Ao próprio motorista cego, quando deixado na segurança do seu apartamento, chegou-lhe o pensamento de

que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (SARAMAGO, 1995, p. 15-16).

Essa brancura que devorava todas as cores e seres, tornando-os duplamente invisíveis, equivale ao vício da indiferença de nosso olhar diante da aparência do mundo. Viciamos o olhar a aparências, porque fomos viciados e, consequência, a cegueira apagou essas aparências

restando apenas a brancura. Nesse sentido, essa cegueira branca e esse olhar defeituoso são engenhos da globalização e da hipermodernidade.

Ousamos dizer que existe uma ordem quase natural nesse processo, que tem como objetivo cooptar e abduzir as identidades no processo de desfronteirizar o mundo na liquidez imediata da exposição, na aparente abertura totalizante dos centros comerciais do mundo. Tudo está à venda dentro e fora do cotidiano: de objetos substanciais a metafísicos; verdades; mentiras; valores; costumes; crenças; deuses; manuais de bem-estar aos de suicídio; manuais de assassinato e hecatombes; vidas virtualizadas, tudo aparentemente aberto na oferta do espetáculo para todos e “que se legitima configurando um novo imaginário de integração e memória com os *souvenirs* do que ainda não existe” (CANCLINI, 2007, p. 156). Este imaginário não é apenas falso ou negativo, suas construções permitem e legitimam a estratégia da globalização de existir, de se enraizar nas instâncias subjetivas e objetivas de uma sociedade e, ao mesmo tempo, expande as relações, dilata o imaginário, o ilusório e apodera os sujeitos de reinventar suas narrativas. A sociedade, ao entrar neste vale encantado de tradições e modernizações congruentes e paradoxalmente conflitivas e controversas, não consegue retirar-se de sua reinvenção identitária no campo do ilusório, criado para substituir a crise de pertencimento. Isto é uma anulação voluntária ou uma sutil violência implantada na educação formal e na educação das vivências, das circunstâncias, porque assim a imaginação e a memória tendem a assentar-se num espaço em que a reelaboração da identidade se torna o campo fértil do discurso globalizador e do imperialismo de Estados-nação, que utilizam o argumento *clichê* de que tudo é em prol da defesa de oportunidade e igualdade para todos, como uma panaceia que garante o humanismo mais interativo.

O que não se concebe nessa insana busca pela identidade, vendida em qualquer loja, em qualquer propaganda, em qualquer liquidação, é a ideia que o simulacro, em verdade, é a forma original de uma nova identidade. Talvez a verdade, daquilo que somos, só exista quando não haja ninguém olhando, se existir apenas um olhar (íntimo ou *alter*), então ela vira apenas uma versão? Será que “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”? (SARAMAGO, 1995, 262).

Nos parece que existe uma compulsão no uso do termo “identidade” que empurra a palavra a um simulacro de Lugar, Nação, Eu, Eus, Outro, de modo a tentar criar convenções solidificadas em torno do termo. E, de certa forma, cai direto na ilusão de pertença, como uma fórmula: pertencimento = identidade, como um habitar inviolável, como uma senhora à janela observando a alteridade sem se envolver com a diferença, como uma perspectiva solipsista.

Nesse sentido, chamo a atenção mais uma vez à transcrição semiótica da metáfora da cegueira em Saramago, o filme. A constância da atmosfera acinzentada na fotografia do filme de Meirelles parece querer representar nosso anonimato diante da trama fatídica que ajudamos a escrever. Existe na ideia de um ensaio sobre a cegueira, ensaio<sup>1</sup> enquanto experimento, uma ameaça a uma falsa identidade que nós abraçamos, nos rituais do cotidiano, como verdade.

---

<sup>1</sup> O significado de ensaio, comparativamente ao título do romance e do filme, corresponde tanto a forma quanto ao conteúdo da cegueira. Por isso, entendemos ensaio na medida do que nos diz Adorno “É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência

Nesse sentido, o mundo tornou-se uma fábula que seria preciso dissolvê-la? Dissolver, como bem aponta, Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, a oposição entre o mundo tido como verdadeiro e o das aparências, porque acredita ele que

A “razão” é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Na medida em que mostram o vir-a-ser, o decorrer, a transformação, os sentidos não mentem... Mas Heráclito sempre terá razão em que o ser é uma ficção vazia. O mundo “aparente” é o único: o “mundo verdadeiro” é apenas acrescentado mendazmente ... (NIETZSCHE, 2006, p. 26).

No plano-sequência da página seguinte, verificaremos que o fundamento que impulsiona, paradoxalmente, a modernidade e a hipermodernidade é a criação de sujeitos como mera ficção. Me parece assim reforçar a razão do mundo aparente como realidade a ser tocada, colapsando o horizonte do mito da verdade. A exposição primeira da genealogia da identidade como ficção e mito, a gênese da história dos erros: se Deus está morto, certamente o sujeito, enquanto imagem e semelhança também está. Nesse caso, o sujeito em sua busca pelo cálice sagrado: a identidade, só nos obriga a entender essa razão falsificadora de si-mesmos como uma “falsa consciência esclarecida”<sup>2</sup> que absorve toda a trajetória do Esclarecimento e o mantém sepultado diante da sua própria experiência histórica. Então, nos parece que o seu primeiro modelo não passa de rabiscos que se arrastam na história como instrumentalização das narrativas necessárias à manutenção de um poder mais amplo e, de certa forma como um Deus, idolatrado: o Estado. Assim, anônimos no espetáculo da vida e seus mecanismos de desenvolvimento, todos nós somos apresentados por suas funções sociais para que fique claro que, caso não desempenhemos mais esses deveres, se não formos mais úteis à máquina, somos descartáveis.

O cinema, bem como a literatura, expõe em sua atividade o lugar onde os campos de coexistência travam uma luta desigual no campo do poder. Seu discurso, sua linguagem não pode mais ser visto apenas como tradução, mais como uma nova alternativa ou nova perspectiva histórica de uma narrativa, seja ela em qualquer dimensão: autenticamente como outra linguagem, outra estética, outro lugar, sempre outra condição e outro olhar diante de... Como dito, no plano-sequência 11-21 verificaremos parte dessa minha argumentação acima através das imagens:

Nesses planos, a personificação de um Estado punitivo está representada no rosto que aparece na TV do manicômio. Um rosto que na narrativa fílmica é exibido ao espectador através da imagem e da voz austera do apresentador que dá boas-vindas aos infectados, mimetizando o corpo do Estado que lamenta o uso da força e o isolamento com a justificativa do bem maior. O cinismo postural do sujeito na TV, como nos planos 19-21, é de natureza essencial para a

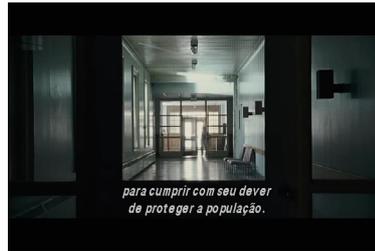
---

antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso (ADORNO, 1994, p. 180).

<sup>2</sup> Para Sloterdijk, na *Crítica da Razão Cínica*, utilizar essa “formulação significa aparentemente desferir um golpe contra a tradição do esclarecimento. A frase mesma é um cinismo em estado cristalino. Contudo ela manifesta uma pretensão objetiva de validação; o ensaio em questão desenvolve o teor dessa pretensão e sua necessidade. É lógico que se trata de um paradoxo, pois como é que uma consciência esclarecida poderia ser ao mesmo tempo falsa?” (2012, p. 34).



Plano 11



Plano 12



Plano 13



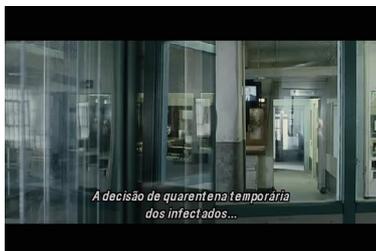
Plano 14



Plano 15



Plano 16



Plano 17



Plano 18



Plano 19



Plano 20



Plano 21

manutenção do poder vigente que não visa o esclarecimento na instrução e na justificativa, mas está na sua voz a experiência histórica da sobrevivência do Estado que não admite otimismo baratos e apenas impõe sua autoafirmação.

Nada garante a integração de todos e nada garante a tão aclamada felicidade, porque consoante Lipovetsky, em *Os tempos hipermodernos*,

O indivíduo hipercontemporâneo, mais autônomo, é também mais frágil que nunca, na medida em que as obrigações e as exigências que o definem são mais vastas e mais pesadas. A liberdade, o conforto, a qualidade e a expectativa de vida não eliminam o trágico da existência: pelo contrário, tornam mais cruel a contradição (2004, p. 8-9).

Essa cruel contradição se ilustra no momento em que, para se resguardar da sua indiferença, do medo e da ignorância diante da cegueira, o Estado se impõe como regime autoritário e, assim, através da celebração da força pune e deixa os cegos ao tempo no manicômio para que se constitua um novo contrato civilizatório. O trágico da existência não é a morte, é o peso sutil, idílico, mas retumbante em que o estado natural da humanidade parece sempre se apresentar, em ruínas, que vem em ondas, de tempo em tempo, por “insuficiências cardíacas” da mal-dita ordem civilizada.

Com as elipses que são necessárias à montagem fílmica, e para reforçar nossa análise, tomamos em agora a narrativa literária de Saramago, em *Ensaio sobre a Cegueira*. Esta dilata mais o uso da palavra desse apresentador e amplia mais a dimensão descritiva do ato oficial de manutenção e desintoxicação para o bem estar identitário nacional:

Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou. O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, *proteger* por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco – e desejaria poder contar com o *civismo* e a *colaboração* de todos os *cidadãos* para *estancar* a propagação do contágio – supondo que de um contágio se trata. Supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. A decisão de reunir num mesmo local as pessoas afectadas, e, em local próximo, mas separado, as que com elas tiveram algum tipo de contacto, não foi tomada sem séria ponderação. O Governo está perfeitamente *consciente das suas responsabilidades* e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como *cumpridores cidadãos que devem de ser*, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, *um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional* (SARAMAGO, 1995, p. 49-50, Grifos nosso).

Palavras como “proteger”, “civismo”, “colaboração”, “cidadãos”, “estancar”, e frases como “O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades”, “cumpridores cidadãos que devem de ser” e “um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional” desvelam a vertente psicológica no jogo da linguagem em prol da defesa do estado de letargia que

se espera dos afetados pela cegueira. O fato é que, mesmo aparentemente sendo um encontro com um lugar comum, o estado de cegueira também é um efeito que vem se prologando dentro de todas as estratégias para a manutenção de poder e de todos os instrumentos utilizados por instituições distintas, sejam elas denominadas como Estado, Modernidade, Indústria de Consumo, a Globalização, a Hipermodernidade etc. Mas até que ponto podemos igualá-las?

Essa cegueira não é um estado novo mas até, então, também não era um estado visível organicamente. Sempre fomos cegos desde a tentativa platônica de fugir da escuridão porque sempre se vive à sombra, do ponto de vista sociológico, de estruturas cuja moralidade e intervenções políticas não são orientadas através dos acordos mútuos claros, mas de expurgações históricas que carecem de ações que se justificam pelo “uso direto da violência [em qualquer dimensão] ou a influência sobre a ameaça de sanções ou a promessa de recompensas” (HABERMAS, 2002, p. 14). Me recordo aqui mais uma vez de Saramago, e entendo que a caverna de Platão nos persegue porque certamente “alguns destes cegos não o são apenas dos olhos, também o são do entendimento” (SARAMAGO, 1995, p. 213). Em verdade, tudo podendo ser comparado a um intenso e interminável *mise-en-scene* alienante, onde a nação também se revela em representações ambíguas e vacilantes em seus discursos performáticos (BHABHA, 1998).

Neste momento, me parece poder dizer que o esclarecimento<sup>3</sup> existe num lugar de aporia. Ventilado, ou concebido, como o lugar de compreensão e transparência, também se torna parte da engrenagem do que vem a ser todo o corpo consciente e invisível a que denominamos poder, bem como seus desdobramentos, e que é substancialmente escorregadio. Esta ação de conferir um nome, expressão, qualificação, apelido, designar de, chamar de, é uma necessidade de conceder à linguagem a maternidade da nossa resistência, como um espaço de controle da nossa identidade, ou do nosso percurso identitário, perante os mecanismos aos quais coexistimos e alimentamos. A questão é que agora a cegueira, sem controle, poderia atingir o corpo e a raiz do poder mestre de quem ou o quê o manipula, então deve ser contida. Mais à frente 15 instruções são repassadas, o filme não as mostra no discurso, dilui cada instrução nas ações dos planos sequenciais. Essas instruções deixam claras regras de convivência com o novo poder estabelecido no isolamento, as medidas de contenção dos cegos, as respectivas represálias diante da desobediência e termina com: “O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites.” (SARAMAGO, 1995, p. 51).

A impressão que tenho verticaliza o problema: a identidade sempre está no cara e coroa (sua forma e seu valor), como um sonho em que o sonhador torna-se um artista, um autor, um simulador, podendo criar tudo e reconstruir sua arquitetura para que possa escapar de si mesmo ou de algum *devoir*? Ela, por um lado, é o parasita mais forte que nos controla

---

<sup>3</sup> No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19). O que ocorre? A dialética do esclarecimento consiste em sua origem, uma situação de antinomia mesmo, porque gerado como um procedimento emancipatório que conduziria à autonomia consolidada, em sua trajetória transforma-se em um crescente procedimento de instrumentalização para a dominação e repressão do homem, numa espécie de atrofiamento da razão e instauração da barbárie.

atualmente, um parasita instrumentalizado com abertura para uma pluralidade costurada pelos deslocamentos e pelas diferenças diante da globalização, escorrendo pela fecundação de todas as pulsações vivenciadas e simuladas. Por outro lado, cinicamente essa mesma globalização legitima a sua existência negando a diferença em prol da igualdade e dando a luz ao sujeito esquizofrênico que é abandonado no entre-lugar da identidade e da diferença, fluindo continuamente entre os instantes que se faz Eu e Outro, sem habitar nem o Eu nem o Outro, onde seu pertencimento se encerra – o que nos conduz a um entendimento de raiz identitária como, certamente, imaginária.

Vejam. O imaginário decalca, em nossos devaneios, não o que fomos, mas o que deveríamos ter sido, como uma forma de buscar aderências nas imagens que permeiam nossos itinerários identitários. Então, seria correto afirmar: uma vez o pertencimento perdido, seu porto seguro não é a razão já que ela não pode ser encarada como tradição ou como memória. O porto seguro, quando se confronta o rigor da verdade ou do que se acredita como realidade, são os desejos que nos enraízam à casa onírica.

#### Consoante Bachelard

A casa onírica é um tema mais profundo que a casa natal. Corresponde a uma necessidade mais remota. Se a casa natal põe em nós tais fundações, é porque responde a inspirações inconscientes mais profundas – mais íntimas – que o simples cuidado de proteção, que o primeiro calor conservado, que a primeira luz protegida. A casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós os “perdemos” nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como com um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi [ou o que fomos], sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos [a identidade?] (1990, p. 77, grifos nossos).

A casa natal só existe porque a casa onírica a sustém. O sujeito se apega à sua lembrança de raiz e pertencimento, se guarda na lembrança da proteção de uma habitar que se acreditava fechado em si mesmo, e perde-se nas evocações identitárias, construindo seu novo presente de tradição e novas identificações que são apenas sombras e projeções estilhaçadas não do ser enquanto essência, mas do que se acreditava ser. Em Bachelard, a verdadeira formação do sujeito se efetiva através do esforço contínuo entre razão e imaginação, o que, de certa forma, implica no dinamismo do espírito e numa inesgotável retomada de si mesmo, tanto na evocação do seu destino quanto na lembrança de sua história. Essa reelaboração do sujeito é também um aprimoramento dúbio da consciência: não apenas compreendida como memória ou repetição de vivências anteriores, mas como uma técnica de reelaboração do percurso histórico através da imaginação criadora que estabiliza a imagem do que perdemos (como pertença) e, de certa forma, simula o que deveria ter sido, ou melhor, o que formula a nova identidade forjada nos devaneios íntimos da busca.

Na narrativa saramaguiana os infectados pela cegueira formam deixados no mundo-manicômio, como no mundo externo e aparente que não enxergamos, como ratos de laboratórios cuja doença não estava prevista ao corpo físico-social-pollítico e que ainda não fora diagnosticada. Como sempre, em qualquer manicômio, com ou sem muros, a cegueira era

a força do tipo “escravo” que estava diretamente comprometida com sua reação ao que está fora, ou seja, não provinha de si mesma. Nesta visão, o novo tipo escravo raramente produz valores autênticos que partam de suas experiências próprias, está sempre vinculado a estímulos externos que lhe servem para justificar a inércia, a fraqueza, a impotência, dor e frustração diante do que ele gostaria de ser.

Dessa noção de injustiça enraizada na compreensão de vida nasce a “moral escrava”, que reage e elabora suas reações, o que nos conduz a entender que o Eu não é uma entidade passiva-pura, mas é uma entidade passiva-conflitiva. Na primeira, a dessubstancialização das identidades se daria em um plano imerso da existência que anularia qualquer atividade “com” o mundo, o que seria inconcebível. Na segunda, a identidade é formada e inventada a partir do lugar do conflito, simulada infinitamente a partir de enxertos na relação com este mundo e suas circunstâncias. Faz-se, dessa maneira, a única forma pura de identidade, na raiz do paradoxo.

Nesse sentido, a partir desse tipo escravo que sempre reclama em busca de ser outra pessoa, nasce a falsa consciência, implantada pelo *modus operandi* caracterizado pelo tipo crônico de servidão diante da dinâmica hipermoderna. Não obstante, o que se observa nesse tipo de servidão é também o nascimento do tipo cínico. O cínico, agora na visão de Sloterdijk (2012), é uma qualidade que vai de encontro à ideologia tradicional e está integrado à massa moderna e ao jogo de poder. O cinismo seria uma postura de negação, um contra-discurso que não se sustenta e não legitima a fundação de um esclarecimento que venha a agir frontalmente, como vanguarda. O cínico é mais uma figura lusco-fusco da falsa consciência que valida o poder disciplinar e a cooptação do sujeito.

A narrativa do *Ensaio sobre a Cegueira* saramaguiano traduz a violência da aparência que “obriga a todos se acomodarem” e também identifica o sujeito com a morte, mas neste caso é uma morte-no-olhar<sup>4</sup> na experiência de socialização de uma personagem que fora forçada a enxergar o suposto esclarecimento sobre o mundo. Refiro-me aqui a mulher do médico quando indaga: “o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos por que estamos cegos, dá no mesmo” (SARAMAGO, 1995, p. 241).

Estamos vivenciando a verdade de uma aparência artística, ou de um *devoir*, Saramago e Meirelles redesenham a violência de realidade que já se impõe em alguns contornos globais, principalmente metropolitanos? Podemos entender como esdrúxulo um cão se alimentando de um humano, mas, como o homem, os animais de adaptam, ou será o contrário? Podemos instituir as duas produções como representação do mal-estar da civilização aberto na linguagem? Será que devemos culpar as conquistas da sociedade moderna e sua vontade de instituir-se como a nova tradição? O nome da modernidade sacralizou o universal; o império das revoluções imediatistas, líquidas; instituiu a velocidade como a tradição a ser perseguida no doravante, paradoxo de uma razão inconsequente que não poderia medir a velocidade do novo multiplicado infinitas vezes.

---

<sup>4</sup> Essa morte é a condição de um falso esclarecimento. Seu olhocentrismo é um tipo de morte imperativa e cruelíssima, porque não permite ao sujeito o suicídio da sua visão mergulhando na cegueira branca, impõe a força esmagadora da cegueira do Outro, do mundo, na pura escatologia de uma civilização que deverá reinventar o modo de se identificar como tal.

Concordamos com Lipovetsky (1983), o vazio nos emprenha e governa, mas nos emprenha de indiferenças que são tomadas por novas disposições hedonistas. Só que Meirelles em sua produção cinematográfica nos mostra que esse vazio é trágico e solidamente apocalíptico, como nos planos 11-21. Da mesma forma, em Saramago, a narrativa descreve a tragicidade através de cegos que tentam ordenar em seus discursos alguns traços do que sobrara da humanidade, decadente em sua ilusão e esperança inúteis de reorganização social, proclamando e elencando em sua inconsciência as causas industrializadas de sua cegueira:

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxação fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, a comunicação, a repressão e a delinquência, as lotarias, os edifícios prisionais, o código penal, o código civil, o código de estradas, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas, os cemitérios, a polícia, o contrabando, as drogas, os tráficos ilícitos permitidos, a investigação farmacêutica, o jogo, o preço das curas e dos funerais, a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. (SARAMAGO, 1995, p. 295-296).

“A morte da palavra” é, sob o mesmo ponto de vista, a morte do sujeito na hipervalorização de tudo elencado acima pelo narrador saramaguiano, mas que apenas corresponde à busca pela ‘identidade’ como uma profunda programação inconsciente e velada que escapa à mais atenta reflexão (SLOTERDIJK, 2012).

Sem concluir, nos parece que O reino dos cegos agora é o manicômio, reino dos indesejáveis, o mundo em sua mais objetiva e clara escatologia. E como bem disse a mulher do médico no romance, “O mundo está todo aqui dentro” (SARAMAGO, 1995, p. 102), porque “já por muito tempo a terra foi um hospício!...” (NIETZSCHE, 1998, p. 82) e nesse hospício da sociedade moderna e contemporânea estava concentrado todas as proporções das diferenças potencializadas por diversas cegueiras que pouco a pouco conduziram à cegueira branca. Somos cegos guiando cegos. Por isso, no romance *Ensaio sobre a Cegueira*, no suposto fim da cegueira que tombou no mundo, indaga-se: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. (SARAMAGO, 1995, p. 310).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. *O ensaio como forma*. Trad. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os devaneios do repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro: estudos de teoria política*. Trad. George Sperber e Paulo Astor Soethe. São Paulo, Edições Loyola, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarola, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com Martelo*. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ORTEGA y GASSET, José. *Obras Completas*. Tomo IV. Madrid. Revista de Occidente, 1966.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SLOTERDIJK, Peter. *A crítica da razão cínica*. Marco Casanova e outros. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

## REFERÊNCIA FÍLMICA

- ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Don McKellar. Produtores – Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko SakaI. Produção – 02 Filmes / Rhombus Media / Bee Vine Pictures. Distribuidor: Fox Filmes. Duração: 1:58 min. Produção, 2008.