

Depois da morte de Deus

Susan A. de Oliveira*

RESUMO:

O presente artigo aborda o *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago a partir da alegoria da morte de Deus de Nietzsche a qual representa a modernidade como uma experiência paradoxal que passa da vitória inaugural da Razão sobre a metafísica ao enfraquecimento ético na contemporaneidade. A cegueira manifesta-se como sintoma social desse enfraquecimento ético que é, portanto, a condição para esse texto saramaguiano.

Palavras-chave: Modernidade. Cegueira. Saramago.

Ensaio sobre a cegueira não foi um romance literário...
José Saramago

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus...
Georg Lukács

Na alegoria da morte de Deus que Nietzsche apresenta no aforismo 125, de *Gaia Ciência*, denominado “O Insensato”, conta-se que um louco com uma lanterna grita aos passantes incrédulos que está à procura de Deus e, por fim, declara que ele está morto. Essa alegoria retrata concisamente a lógica paradoxal da modernidade pela qual o Deus morto nietzschiano equivale a uma operação ontológica de caráter metafísico: o ser humano é o criador de deuses e, portanto, não Deus, mas ele próprio deve ser o agente de sua autocriação, o que torna a ação histórica superior à ação divina. Mas, tal desígnio sentencia a modernidade a ser uma mistificação a-histórica do humano:

Não seremos forçados a tornarmo-nos deuses para parecermos, pelo menos, dignos de deuses? Jamais houve ação tão grandiosa e aqueles que poderão nascer depois de nós, pertencerão por esta ação a uma história mais alta que o foi até aqui qualquer história (...) (NIETZSCHE, 1976, p. 134).

É assim que a proclamação da morte deste “Deus-moral”, na verdade, não se constitui como derrota total da metafísica — o principal combate de Nietzsche —, e depende pouco do desgaste do discurso filosófico-religioso como tal, pois, como afirma Gianni Vattimo, “aquilo que desmente a metafísica e a torna impossível como crença em uma ordem objetiva, estável e bem fundamentada do ser é a explosão incontrollável das imagens do mundo” (VATTIMO, 2004, p. 23). A impossibilidade da metafísica estaria menos no enunciado que na afirmação da ação humana criadora de um mundo de objetos e fetiches, de imagens, portanto. Mas, vale dizer, lembrando o modernismo de Alberto Caeiro, que nesse mundo sem Deus há metafísica bastante nas coisas. E, com a frase “nós o matamos” (NIETZSCHE, 1976, p. 134), o louco enuncia ainda outro viés do paradoxo irrevogável que constitui a modernidade, pois matar Deus não é o mesmo que proclamar a sua inexistência. É como dizer “Penso que não cégamos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310), que enuncia não a falta da visão, mas tê-la em demasia.

O *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago é, pois, a meu ver, uma narrativa que também traça alegoricamente os contornos da experiência da modernidade e da sua lógica paradoxal, para a qual a frase do louco do aforismo de Nietzsche interpelando os passantes com uma lanterna acesa em pleno dia: “Procuro Deus!”, assemelha-se à declaração “Estou cego”, dita pelo primeiro cego cuja aparição se dá numa cena corriqueira, provocante para o leitor que se acha, por meio da verossimilhança, nela incluído. Nessa cena, se mostra o quanto estão (estamos) todos aparentemente crentes no êxito da modernidade e perfeitamente ajustados ao funcionamento de uma sociedade autocontrolável. Na abertura do *Ensaio*, ao modo de um Álvaro de Campos que goza da intimidade das máquinas e pode, vendo e ouvindo o carro, sentir a tensão nervosa do pé “no pedal da embreagem”, o narrador nos remete ao seguinte enquadramento:

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 embreagem, 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 para-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos (SARAMAGO, 1995, p. 11-12).

O fato de que essa cena se passa num lugar com o qual qualquer um pode, de alguma forma, se identificar pelo campo semântico que se desenha (com termos como “aceleraram, esperava, atravessar, impacientes, avançando, recuando, acabaram, passar, tardar, demora, mudanças, sucessivas, circulação”), resulta, sobretudo, na constatação de que se está diante do índice metanarrativo de uma modernidade radical pela qual a vida é subordinada à medição cronológica e compulsivamente absorvida pela ideia de temporalidade. O controle, no entanto, se antecipa à sua própria ineficácia: os segundos de espera nos semáforos a que os automóveis estão obrigados significa tanto o controle do tempo como a iminência do seu colapso que é, exatamente, o que se descreve após essa cena inicial com o aparecimento do primeiro caso de cegueira.

Um evento que se generaliza até atingir proporções de massa, a cegueira branca tem o poder de impedir os movimentos do cotidiano urbano, de alterar a normalidade das relações sociais e de cercar a capacidade de ir e vir das pessoas bem como de interferir nas decisões básicas dos indivíduos sobre as suas próprias vidas. O evento da cegueira, portanto, tem o sentido imaginário de “parar” o tempo e de fazê-lo “recuar” até ser sentido como tempo retrocedido, como contra mão da civilização e, com isso, desencadear a crise da ideia de progresso baseada na reprodução do tempo historicista contra o qual

Walter Benjamin lança sua crítica nas célebres “Teses sobre a história” e que se acha metaforicamente contida na descrição da logística do trânsito que faz o tempo, assim como os carros, fluir para o futuro.

Assim, o colapso do trânsito, descrito na abertura do *Ensaio*, se identifica menos com a cegueira em si do que com esse conjunto de sintomas de uma sociedade que, ao encontrar na cegueira o seu destino de enfraquecimento, volta-se para a busca da segurança do próprio funcionamento mediante as garantias de comportamentos “previsíveis” comandados por regras “visíveis”. A figura do isolamento manicomial dos cegos responde a essa necessidade de aumentar o controle ao mesmo tempo em que reproduz, nesse espaço de isolamento, as regras sociais vigentes e conhecidas por todos, o que seria uma forma de criar uma ilusão de “previsibilidade”. Michel Foucault expôs com maestria a função-panóptico do controle social, inspirado na estratégia prisional pensada por Jeremy Bentham, que expõe ao invés de esconder o prisioneiro e joga sobre ele tanta luz quanto necessária para cegá-lo, de modo que não veja a vigilância que o submete:

Basta então, colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito de contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 2000, p. 166).

Ao grifar anteriormente as palavras “previsibilidade, previsíveis e visíveis”, penso em chamar a atenção para um significado fundamental da modernidade que, me parece, se coloca de modo incisivo no *Ensaio*. A modernidade, como arte ou ciência de “extrair o eterno do transitório” como disse Charles Baudelaire (BAUDELAIRE, 1993, p. 21), se expressa primeiramente no âmbito do registro visível da imagem fugaz, em espelhos, quadros, carros, arquiteturas, vitrines das modas burguesas e *flâneries*. Mas, as impressões de quem vê e de quem é visto, constitui também o gosto pelas exposições de todo tipo, das artísticas às etnográficas e coloniais, cultivando a fixação do sentido seletivo da visão nos estereótipos exóticos de alteridade. Assim, na modernidade, o culto do visível na apreensão do fugaz passa a dar sustentabilidade a padrões de normalidade e regras de conduta que a protegem, entrando em vigor por técnicas de subjetivação que resultam na consciência do controle sobre o indivíduo que, mesmo não sendo constantemente vigiado, sabe que a qualquer momento pode sê-lo. Isso fortalece a capacidade de tornar cada ação “previsível” porque as regras estão assimiladas ao comportamento social que antecipa o delito, o que “assegura o funcionamento *automático* do poder” (FOUCAULT, 2000, p. 166, grifo nosso). Por isso, o narrador do *Ensaio* começa operando os signos das regras e seus significantes. Por isso, ele aponta os sinais de trânsito que mudam conforme cores e intervalos de tempo, e descreve as faixas de pedestres e a presença do homem verde. No final da narrativa, é justamente mais uma descrição de engarrafamento de carros sobre carros e carros contra prédios e pessoas que demonstra não só o excesso inútil de padrões normativos, como no começo, mas o abandono de toda e qualquer ordem.

Em algumas ruas, sobretudo as mais inclinadas, o caudal das águas da chuva, transformadas em torrente, atirou automóveis contra automóveis, ou contra os prédios, arrombando portas, esvaziando montras, o chão está coberto de estilhaços de vidro grosso. Entalado entre dois carros, o corpo de um homem

apodrece. A mulher do médico desvia os olhos. O cão das lágrimas aproxima-se, mas a morte intimida-o, ainda a dois passos, de súbito o pelo encrespou-se lhe, um uivo lacerante saiu-lhe da garganta, o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles (SARAMAGO, 1995, p. 294-295).

A essa cena, no entanto, sucede-se outra, transcrita a seguir, em que é narrado o encontro do médico, da mulher do médico e do cão das lágrimas com um grupo de cegos discutindo “os princípios fundamentais dos grandes sistemas”. O comportamento dos personagens nos coloca frente a outro paradoxo, a modernidade que se impõe como tradição no momento em que o grupo rejeita a possibilidade de emergência do novo. O comportamento do grupo diante do mundo em decadência evoca para si a ideia da automatização/ subjetivação do poder de Foucault, como algo introjetado pelo sujeito e também a ideia de “autômaton” de Jacques Lacan, que a usa para designar a “insistência dos signos” e a repetição de um comportamento que serve, exatamente, para evitar o despertar, o ver, o encontro (*tiquê*) com o real (LACAN, 1985, p. 56)

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos... a 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 cambio, 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. Aqui fala-se de organização, disse a mulher do médico ao marido, Já reparei, respondeu ele, e calou-se. Continuaram a andar, a mulher do médico foi consultar uma planta da cidade que havia numa esquina, como uma antiga cruz de caminhos (SARAMAGO, 1997, p. 295-296).

A repetição da conduta aqui evocada se compõe na lógica da modernidade descrita na primeira cena e reitera aquele sentido retomando a segurança imaginária advinda da automação e do controle, o que significa ceder a uma espécie de força de lei dos significantes, a uma forma de ritualização das ações enquanto que para o outro grupo, o que acompanha a mulher do médico, nem mesmo o retorno que procuram fazer às suas casas é, de fato, um gesto de repetição, mas uma redescoberta do mundo a partir de uma realidade que ganhou novo sentido. A modernidade como reiteração do já conhecido se torna, portanto, a “tradição moderna” que não é somente uma negação entre termos, mas uma conformação que, interpretada no sentido adorniano, significa o aprisionamento na eterna repetição da produção de massas (COMPAGNON, 2010, p. 67) e, em termos nietzschianos, corresponde ao niilismo a que o grupo em questão se abandona.

Mundo sem Deus, mas não sem ética.

É possível que um romance considerado “não literário” pelo seu autor, tal como Saramago afirmou várias vezes em relação ao *Ensaio*, possa ser considerado justamente no sentido de uma dialética

da negação em que “toda negação é a seu modo e indiretamente uma espécie vaga de determinação, uma determinação nascente, uma determinação aberta; uma determinação indeterminada” (JANKÉLEVITCH, 1991, p. 116). A negação do romance não é uma recusa e, portanto, negá-lo projeta e afirma a criação de outro tipo de texto, o ensaio, um texto híbrido a meio caminho entre o artístico e o filosófico e no qual a estrutura do romance como tal se dilui.

A questão do herói é um exemplo fundamental dessa diluição, pois está aparentemente personificada na mulher do médico. O desafio do leitor é colocá-la (a personagem) não como aquela que tem na visão um algo a mais pelo qual se acha agraciada e que a torna superior, mas como aquela que vendo as necessidades e desvantagens dos outros, assume responsabilidades que, em si, não tem nada de heroico ou de extraordinário. É inevitável pensar nos vários gestos solidários e corajosos das mulheres no *Ensaio* como emblemáticos dos gestos - muitas vezes ignorados - que milhares de mulheres reais repetem todos os dias, ora como um exercício ético e solidário, ora como uma atitude corajosa de enfrentamento contra a violência e o determinismo dos fatos. No entanto, na normalidade do cotidiano em que a violência física e moral, a fome, o abandono, o amontoado de corpos resultantes das guerras modernas, dos campos de concentração, dos campos de refugiados, da violência urbana, se tornam apenas mais um episódio da indiferença com o outro, o cinismo de não ver se torna a atitude comum que significa uma vantagem na batalha pela sobrevivência. É dessa forma que a cegueira em massa não cria a violência, a indecência ou a indignidade, como também não cria a heroicidade, mas destaca a ação humana tornando necessário o enfrentamento, o encontro com o real; cegar é um modo de ver.

Assim, a representação do herói não passa por personagens específicos, mas, antes, é um discurso de autoconsciência, ou seja, ao mesmo tempo do autor sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive (BAKHTIN, 2008, p. 87). Isso significa também uma escolha sem redenção possível para o autor que se sabe eticamente implicado na sua criação. Segundo Lukács, esse tipo de escolha retrata a maturidade do escritor, pois se trata de assumir os riscos da criação literária - que aparecem ao leitor de muitas formas, especialmente as autorreferenciais e metalinguísticas -, porque retornam ao criador inevitavelmente como responsabilidade sobre a própria criação, como discurso sobre o mundo, não podendo abandoná-lo aos fatos ou entregá-lo aos deuses e heróis, escolhas estas juvenis e ingênuas.

Os heróis da juventude são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos. Daí a profunda certeza de sua marcha; abandonados por todos, podem eles chorar de tristeza em ilhas desertas, podem cambalear até os portais do inferno no mais profundo descaminho da cegueira – sempre os envolve essa atmosfera de segurança, do deus que traça os caminhos do herói e toma-lhes a frente na caminhada (LUKÁCS, 2000, p. 87-88).

As escolhas de Saramago em relação ao *Ensaio* constituem em si um campo ético, de afirmações e de negações que enredam em definitivo o autor na lógica paradoxal que o interessa como problema estético e também de moralidade. As referências às suas dúvidas e inquietações estão registradas nos vários diários que compõem os seus *Cadernos de Lanzarote*, nos quais ele anotou o seu drama pessoal em torno de sua construção literária, entre outras questões. No dia 20 de abril de 1993, ao acordar, José Saramago registrou que teve a ideia do *Ensaio sobre a Cegueira*. Mas, quando surgiu a ideia do assunto e o título, surgiu também a ideia da forma - ensaio. Com isso, ele recuperava, quase vinte anos depois do *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), certo fascínio pelo conto filosófico. Numa mesa redonda comentando sobre o futuro do romance, Saramago declarou que o romance deveria se abrir à sua própria negação, fundindo-se

com outros gêneros como o próprio ensaio, a filosofia, a ciência, o drama. O renascentismo nas artes, dizia ironicamente, seria uma resposta à entrada da Europa numa nova idade média (SARAMAGO, 1997, p. 256). Sob este que seria o seu título definitivo, o *Ensaio sobre a Cegueira* refletiria justamente a intensão de rever o romance e sua inconformidade como expressão da sua visão renascentista. Como afirma Lukács, o conteúdo que se deseja ou ambiciona que seja a expressão objetiva de uma criação literária mais do que a configuração de uma forma, deve sê-lo também da ética subjetiva do seu criador (LUKÁCS, 2000, p. 85).

O problema ético que a opção pelo ensaio como forma vai se constituindo para Saramago se traduz, tal como ele revela nos *Cadernos* onde as referências muito pontuais ao *Ensaio*, entremeadas de silêncios não menos significativos, são exemplares da angústia a que estava submetido o autor durante a sua escrita. Em princípio, surge o dilema de como adequar o tempo narrativo ao fato de que sua opção primeira seria contar a história de três gerações de cegos e videntes que se sucederiam uma após outra: a primeira de videntes e, depois da morte destes, uma segunda composta de nascidos cegos que vai sucedendo inteiramente a ela e, finalmente, uma terceira geração de novos videntes. A sucessão dessas gerações seria vivida com grande medo e desespero. Eis como Saramago descreveu essa sua ideia inicial:

Começam a nascer crianças cegas. A principio sem alarme: lamentações, educação especial, asilos. Á medida que se compreende que não vão mais nascer crianças de visão normal, o pânico instala-se. Há quem mate os filhos à nascença. Com o passar do tempo, vão morrendo os visuais e a proporção favorece os cegos. Morrendo todos os que ainda tinham vista, a população da terra é composta de cegos apenas. Um dia nasce uma criança com a vista normal: reação de estranheza, algumas vezes violenta, morrem algumas destas crianças, o processo inverte-se até que - talvez - volte ao princípio uma vez mais (SARAMAGO, 1997, p. 578-579).

A tensão instalada entre o conteúdo e a forma tem um caráter especial nessa obra, pois aparentemente não haveria obstáculos para que Saramago optasse por um romance longo e assim se demorasse um pouco mais narrando a vida de cada uma das gerações de videntes e cegos. Mas, queria Saramago que esta fosse uma escolha totalmente subordinada às características da diegese e prevalecesse, enfim, a intenção de manter a brevidade desejada para a qual ele teria que encontrar uma solução no conteúdo. Em junho, dois meses depois de ter tido a ideia, ele escreve que “não é preciso que as personagens do *Ensaio sobre a cegueira* tenham de ir nascendo cegas, uma após a outra, até substituírem, por completo, as que tem visão: podem cegar em qualquer momento. Desta maneira fica encurtado o tempo narrativo” (SARAMAGO, 1997, p. 64). No entanto, somente em agosto de 1993, ele começaria a escrever as primeiras linhas do *Ensaio*, diria ele, ainda sem muitas diferenças dos seus romances anteriores:

Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que se modela na continuação. Enquanto essas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar (SARAMAGO, 1997, p. 101).

Com o dilema dessas primeiras linhas que, em si, não se distanciam dos outros romances, decide Saramago que, no *Ensaio*, não haverá nomes próprios. Saramago declarou que pretendia escrever um livro “povoado por sombras” no qual os leitores não pudessem reconhecer ou responder a pergunta: de quem se trata? A ideia é que cada leitor pudesse ser interpelado eticamente a entrar no mundo dos cegos, e se sentisse também cego (SARAMAGO, 1997, p. 102). Em 20 de agosto, Saramago se refugiou

em suas lembranças de infância, com a intenção de organizar uma lembrança coerente e vital do passado para se contrapor, disse ele, “ao mundo medonho que estou a caminho de imaginar e descrever no *Ensaio sobre a cegueira*” (SARAMAGO, 1997, p. 105). Demora-se um mês nesse refúgio de rememoração afetiva para escrever as primeiras quinze páginas do primeiro capítulo do *Ensaio sobre a cegueira* o qual conclui no final de agosto de 1993. Transcorre, então, mais de seis meses em que o projeto do *Ensaio* é apenas citado no diário como uma referência à falta de tempo, o que Saramago reconhece ser, na maioria das vezes, meras desculpas para um adiamento intencional. Quando já faz mais de um ano daquelas primeiras quinze páginas, Saramago declara que as desculpas dadas, na verdade, estavam encobrendo que o caminho escolhido não o levaria a lado nenhum e, em face da mudança de rumo, disse ele: “a partir de agora, o livro, se falhar, será por inabilidade minha. Antes, nenhum gênio seria capaz de salvá-lo” (SARAMAGO, 1997, p. 324). Por fim, no dia 24 de julho de 1994, quase um ano após o começo falhado, ele revela a sua escolha decorrente de uma angústia ética:

Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi o meu grande equívoco quando imaginei o *Ensaio sobre a cegueira*. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado: uma boa porção de páginas para o lixo (SARAMAGO, 1997, p. 332).

Poderíamos, pelas questões éticas já citadas, cogitar que *Ensaio sobre a cegueira* cristalizaria a maturidade autoral de Saramago por ser um texto paradigmático que lança seus personagens no limbo de um mundo enfraquecido de valores, um mundo em que Deus está morto, mas que pela mão do autor “adquiriu uma coerência de sentido e um encadeamento causal” e que, portanto, é um texto que dispensa o deus *ex machina* da literatura que cumpre instalar a condição da heroicidade e a intervenção divina e exterior pela redenção dos males. Esse deus da literatura, ao ser impedido e negado, se torna uma espécie de *daimon* interno da narrativa, ambos com uma força equivalente no plano metafísico e cuja eficácia “permanece insuperada, pois que insuperável, pois a existência do novo deus é sustentada pelo perecimento do antigo: e por esse motivo, um possui – na esfera do único ser essencial, o ser metafísico – a mesma valência e realidade do outro” (LUKÁCS, 2000, p.88). No resto metafísico que surge de dentro dessa obra tensionada tanto pela morte do Deus-moral como pela destruição do deus *ex machina*, lapidada pelo sentido ético que a atravessa com essas e outras negações cuidadosamente escolhidas, se encontra o gesto da maturidade autoral de Saramago. Certa vez, já em março de 1995, Saramago explicou que o *Ensaio* seria cruel, que ele conteria uma visão trágica e aterradora do mundo, e que nele não se tratava de mágoas íntimas de personagens inventados, mas da dor absurda do mundo.

O cepticismo do *Ensaio sobre a cegueira* é radical porque se enfrenta, desta vez, diretamente, com o mundo. Dirão alguns que o cepticismo é uma doença da velhice, um achaque dos últimos dias, uma esclerose da vontade (...). O que chamamos estado do mundo é o estado da desgraçada humanidade que somos, inevitavelmente composta de velhos que foram novos, de novos que hão-de ser velhos, de outros que já não são novos e ainda não são velhos. Culpas? Ouço dizer que todos as temos, que ninguém pode gabar-se de ser inocente, mas a mim o que me parece é que semelhantes declarações, que aparentemente distribuem justiça por igual, mas que não passam, acaso, de recidivas mutantes do denominado Pecado Original, só servem para diluir e ocultar, numa imaginária

culpa coletiva, as responsabilidades dos autênticos culpados. Do estado, não do mundo, mas da vida (SARAMAGO, 1997, p. 598).

Eis que de 18 de junho a 9 de agosto de 1995, em vertiginosos dois meses, Saramago termina, impiedosamente, o *Ensaio sobre a cegueira*.

After God's death

ABSTRACT:

This article discusses *Blindness*, by Jose Saramago from Nietzsche's death of God allegory which represents modernity as a paradoxical experience that goes from the inaugural victory of Reason over metaphysics to the weakening ethics in contemporaneity. The blindness is manifested as a social symptom of this weakening ethics that is, therefore, the condition for Saramago's text.

Keywords: Modernity. Blindness. Saramago.

Nota explicativa

* Professora Adjunta do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC. Coordenadora do Núcleo de Estudos Poético-Musicais (NEPOM) da UFSC.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008. 341 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993. 102 p.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010. 145p.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 262 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *O paradoxo da moral*. Trad. Helena Esser dos Reis. Campinas: Papyrus, 1991.
- LACAN, Jacques. Tiquê e autômaton. In: *Seminário II. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M.D. Magno. 2. ed. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Ed.), 1985. p.55-65. 269 p.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000. 236 p.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Trad. Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Ed. Hemus, 1976. 294 p.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 664 p.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 310 p.
- VATTIMO, Gianni. *Depois da cristandade. Por um cristianismo não religioso*. Trad. Cynthia Marques. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2004. 163 p.