



X SEL - Seminário de Estudos Literários
UNESP - Campus de Assis
ISSN: 2179-4871
www.assis.unesp.br/sel
sel@assis.unesp.br



DE MÃOS DADAS: LITERATURA E PINTURA EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Cleomar Pinheiro Sotta (Graduando – UNESP/ Assis – FAPESP)

Orientação: Sandra Aparecida Ferreira

RESUMO: Uma das tendências que se pode observar no que diz respeito aos procedimentos de composição de obras da pós-modernidade são as relações interartes, ou seja, a aproximação das diferentes modalidades artísticas (literatura, pintura, escultura, música, dança, cinema), de modo que elas apareçam conjugadas, uma influenciando a outra. A obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, serve-nos de exemplo. O livro narra os conflitos vividos pelas personagens devido ao aparecimento de um estranho tipo de cegueira – branca e contagiosa – que atinge toda a população de uma capital não nomeada, com exceção de uma mulher. Para compor esta inusitada situação, Saramago se vale de inúmeros recursos, entre os quais está a intertextualidade, sobretudo as relações interartísticas. Em algumas passagens da obra, por meio da alusão a quadros de indiscutível valor no cânone ocidental das artes plásticas, estabelece-se um diálogo com a pintura, o qual pretende ser apresentado neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: *Ensaio sobre a cegueira*; intertextualidade; relações interartísticas; literatura; pintura.

A intertextualidade

Um entre os inúmeros recursos utilizados por José Saramago na composição da obra *Ensaio sobre a cegueira* é a intertextualidade, definida por Genette como “uma relação de co-presença entre textos sendo identificada pela presença efetiva de um texto em outro.” (*apud* KOCH, 2007). Essa relação entre textos pode ocorrer quando uma obra literária dialoga com outra, entretanto tal diálogo não se restringe apenas à literatura, tampouco ocorre exclusivamente entre obras do mesmo gênero artístico. As distintas modalidades artísticas (literatura, pintura, escultura, música, dança, cinema) estão constantemente criando relações interartes, ou seja, estabelecendo relações entre si, conjugando-se umas às outras, com as mais diversas finalidades. Desta maneira, é possível encontrar obras literárias que se relacionam com

uma pintura, produções cinematográficas baseadas em livros, músicas que dialogam com poemas, etc.

Vale salientar que este diálogo entre obras pertencentes a modalidades artísticas diferentes constitui, na atualidade, um dos procedimentos estilísticos recorrentes nas obras pós-modernas. Ainda, não se pode deixar de lembrar, que os textos relacionados “guardam entre si, entretanto, diferenças fundamentais: são objetos codificados por meio de sistemas estéticos independentes e autônomos”. (DUARTE & CUNHA, 2008, p.1). Em outras palavras, cada um dos textos, ainda que colocados em contato, são únicos, mantêm suas características.

Outro aspecto fundamental no que diz respeito à intertextualidade, bem como às relações interartísticas – as quais consistem em uma das várias formas de manifestação daquela – é a figura do leitor. A identificação do diálogo entre as obras depende de suas experiências, de seu repertório de leitura.

Além disso, a intertextualidade não é um recurso meramente ornamental, fortuito em um texto, seja científico, artístico, publicitário. Conforme mencionado anteriormente, ela desempenha uma determinada função, de acordo com a situação na qual está inserida, constituindo-se, deste modo, como um dos elementos composicionais das obras. Pode ser empregada para trazer o texto com o qual se dialoga ao presente, à mente do leitor, demonstrar apreço pela obra referenciada, provocar uma crítica, criar relações de analogia, de semelhanças ou de contrastes, conduzi-lo a uma nova interpretação, negá-lo, gerar um efeito cômico, resgatar um texto do passado, levar o leitor a buscar o que os aproxima ou os afasta. Portanto, identificar o diálogo entre os textos e observar o papel da intertextualidade em uma obra, contribui para a compreensão do texto em sua profundidade. Ademais, a intertextualidade aumenta a capacidade de reflexão do leitor, uma vez que o leva a estabelecer relações entre todas as obras que conhece, buscar o objetivo do diálogo e também pesquisar obras referenciadas, implícita ou explicitamente, com as quais ainda não havia mantido contato.

O diálogo com a pintura em *Ensaio sobre a cegueira*

Em *Ensaio sobre a cegueira* podemos observar todos estes aspectos aqui mencionados. O romance relata o surgimento de uma estranha epidemia de cegueira, branca e contagiosa, desconhecida dos anais de medicina. Ela afeta primeiramente um homem parado com seu carro em um semáforo, esperando o sinal verde para atravessar e, paulatinamente, se

espalha, infectando um grande número de pessoas. A fim de conter a epidemia, os atingidos por esse mal ou aqueles que possivelmente cegariam – devido ao contato mantido com os contagiados – são levados, por ordem governamental, para um manicômio vazio, onde ficariam em quarentena. A medida, entretanto, não surtiu efeito, pois a epidemia continuou a se propagar, afetando toda a cidade, com exceção de uma mulher, que fora levada ao manicômio, fingindo-se cega para que pudesse acompanhar o marido, um médico oftalmologista.

Em meio a esta intrigante e inusitada situação, começam a surgir, no manicômio, entre as pessoas ali aglomeradas, inúmeros problemas de convivência e de organização e diversos conflitos, os quais, ao lado dos sofrimentos vividos pela única pessoa que podia ver (a mulher do médico), serão acompanhados pelo leitor.

Na narração desta insólita epidemia de cegueira, em alguns momentos a obra dialogará com a pintura por meio de referências, ora explícitas ora implícitas, a quadros de indiscutível valor no cânone ocidental das artes plásticas. Tal procedimento intensifica a significação da narrativa, bem como confere um requinte às inúmeras imagens projetadas ao longo do texto.

Um destes momentos se dá quando, estando os cegos já reunidos no manicômio, o velho da venda preta propõe um jogo para passar o tempo. Sua ideia era que cada um contasse o que estava a ver no instante em que cegou. Os relatos se seguem até chegar à vez de uma voz desconhecida:

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 idéia de ter sido feito com bocados de outros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Pode ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança no colo, Crianças ao colo de mulheres é do que mais se vê em pintura, De facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. (SARAMAGO, 2008, p. 130-131)

Somente nessa cena há uma abundância de quadros colocados lado a lado. É importante perceber que tanto o título das pinturas quanto os pintores não são nomeados. A identificação dos quadros se dá por meio da descrição que se faz dos mesmos. Essa estratégia de não nomeação relaciona-se à situação da cegueira, uma vez que a descrição dos quadros propiciaria a alguns a recordação de telas conhecidas e a outros, a criação de uma imagem mental da pintura, ainda que nunca a tivessem visto. Todos ali presentes estariam envolvidos, poderiam participar da conversa. O primeiro dos quadros mencionados é *Seara com corvos* (Fig.1), de Vincent Van Gogh, um pintor holandês, tal como previsto por uma das personagens.



Figura 1: *Seara com Corvos* (1890), de Vincent Van Gogh

Este quadro foi concluído nas últimas semanas de vida do pintor, o qual se suicidou com um tiro. Esta pintura retrata uma seara (campo semeado de trigo ou de outros cereais), permeada por três caminhos, dois deles apontando para fora do quadro e, portanto, constituindo-se como trilhas desconhecidas, e um central, que parece ser um beco sem saída. O céu é retratado com cores escuras, o que nos leva a pensar em uma representação noturna ou ainda na iminência de uma tempestade ou de algo ameaçador que está para acontecer. Os corvos presentes na tela, sobrevoando a seara, são tidos como símbolo de maus presságios, de azar e ainda anúncio da morte. Por último, há as pinceladas firmes e carregadas, características do estilo de Van Gogh, que provocam no espectador uma sensação de angústia.

Todas estas informações dialogam com a história narrada em *Ensaio sobre a cegueira*. O céu escuro e amedrontador se liga ao mais inusitado tipo de epidemia de cegueira, impossível de ser solucionada pela ciência, visto que era desconhecida pela medicina e que mesmo os especialistas foram afetados, inclusive enquanto estavam reunidos para discutir o problema.

Também a religião não foi capaz de auxiliar na situação, como nos mostra a cena em que a mulher do médico descreve as imagens de uma igreja, as quais estavam com pinceladas ou faixas brancas em seus olhos. Tal fato nos faz pensar que até mesmo o sobrenatural não tinha domínio sobre o surto, fora também contaminado ou alguém, provavelmente o padre, teria realizado esta ação para impedir as imagens de acompanhar o estado a que o homem havia sido reduzido. Por outro lado, pode-se inferir que as entidades sobrenaturais estavam indiferentes, pois esta cegueira funcionaria como um castigo ao ser humano devido ao seu egocentrismo, egoísmo, individualismo, à desvalorização das relações interpessoais.

Os caminhos do quadro referem-se a pessoas que trilharam rotas diferentes, ou seja, tinham modos de vida distintos e que, de repente, foram aproximadas por conta do mal branco. Além disso, marcam os diferentes destinos dos cegos confinados no manicômio e recordam o périplo da mulher do médico e seu grupo pela cidade, observando a degradação do espaço: mortos pela rua, carros batidos e abandonados, bancos saqueados, lixo espalhado, animais a alimentarem-se de cadáveres, grupos de cegos habitando os antigos estabelecimentos comerciais...

Os corvos indiciam as mortes ocorridas: pessoas assassinadas cruel e desnecessariamente pelos soldados encarregados da vigilância dos cegos mantidos em quarentena, outras que não resistiram à fome e à sede, algumas mortas durante o incêndio, a peixe morto que não suportou o abuso sexual praticado pelos cegos malvados ou ainda o chefe de tal grupo, morto pela mulher do médico com um golpe de tesoura no pescoço.

As cores fortes e as pinceladas marcadas expressam a angústia e amargura vivenciada pelos atingidos, tirados de sua rotina, obrigados a viverem enclausurados, longe da família, ao lado de estranhos, sem saberem se a epidemia um dia poderia ter fim.

O segundo quadro presente no fragmento refere-se a *Perro semihundido* (Fig.2), do espanhol Francisco de Goya.

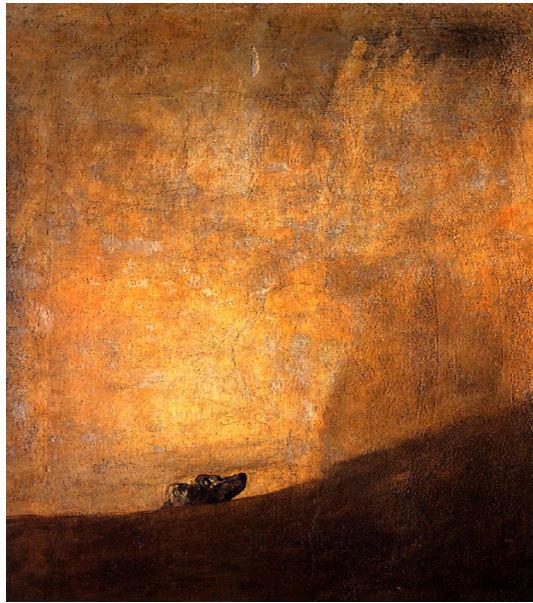


Figura 2: *Perro semihundido* (1820), de Francisco de Goya

Como podemos verificar, tal tela apresenta a cabeça de um cachorro, o qual aparece enterrado sobre um plano inclinado, com o olhar voltado para o alto. A cabeça do animal é pequena em relação ao tamanho do quadro e não há mais nenhuma outra figura que possa ser identificada. Quanto às cores, o quadro é composto por tons de ocre, claro e escuro.

Primeiramente, a figura do cachorro lembra ao leitor a animalização das personagens, descritas como quadrúpedes – “se avançasse de gatas poderia encontrar com mais facilidade o caminho” (SARAMAGO, 2008, p. 77) – caracterizadas como porcos devido à falta de higiene ou como animais oferecidos em sacrifício - “vão ali como carneiros ao matadouro” (SARAMAGO, 2008, p. 112). Na opinião do sargento, “o melhor era deixá-los [os cegos] morrer à fome, morrendo o *bicho* acabava-se a peçonha.” (SARAMAGO, 2008, p. 89, grifo nosso). Os cegos deixam de lado a racionalidade, traço diferenciador do homem para os demais animais, e agem por instinto. Todavia, alguns deles têm consciência desta condição, como se pode notar nas falas do médico oftalmologista – “Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas.” (SARAMAGO, 2008, p. 97); “Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos” (SARAMAGO, 2008, p. 134) – e de sua mulher – “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais.” (SARAMAGO, 2008, p. 119).

Por outro lado, o cachorro do quadro de Goya nos remete ao cão das lágrimas da narrativa. Se os homens são animalizados, este cão é personificado, consola a mulher do

médico e parece compreender seus sentimentos, suas angústias e necessidades, como deixam claro os seguintes fragmentos: "[...] um deles [dos cães] lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. (SARAMAGO, 2008, p. 226)"; "o cão das lágrimas, com dois rosnidos e duas investidas, tudo sem maldade, abriu um espaço onde se foi deixar cair a mulher do médico, rendendo o corpo ao desmaio." (SARAMAGO, 2008, p. 300).

A solidão do cão na tela lembra a mulher do médico, que se depara com "a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam" (SARAMAGO, 2008, p. 241). A única que pode ver, que acompanha as condições degradantes da cidade, do manicômio e dos seres humanos, que procura ajudar os cegos mantidos em quarentena, organiza o local para que os atingidos pelo mal branco pudessem transitar, cuida do ladrão de carros que estava ferido, preocupa-se com o rapazinho estrábico, briga pela comida, enfrenta os soldados, enterra os mortos, luta contra o medo, abriga um grupo de estranhos em sua própria casa, toma conta de um grupo de pessoas e não tem com quem dividir suas experiências, pois não havia mais ninguém em situação semelhante à dela, isto é, enclausurada entre cegos com o sentido da visão em perfeito estado.

Em seguida, a voz faz menção à outra tela, *A carroça de Feno* (Fig. 3), pintada pelo inglês John Constable, que observava os diversos efeitos das variações do clima e da luz sobre o céu e os prados e os transpunha para as suas obras. Dizia-se um pintor natural, que retratava a verdade e não tinha a intenção de usar técnicas audaciosas para impressionar as pessoas. No quadro abaixo, Constable:

Representa uma cena rural simples, uma carroça de feno passando um rio a vau. Devemos perder-nos no quadro, atentar para as manchas de sol no prado ao fundo e olhar as nuvens que se acumulam ameaçando borrasca; devemos seguir o curso do rio e demorar-nos na azenha, pintada com tal comedimento e simplicidade, para apreciar a absoluta sinceridade do artista, sua recusa em ser mais impressionante do que a própria natureza, e sua completa ausência de pose ou pretensão. (GOMBRICH, 1999, p. 358)



Figura 3: *A carroça de feno* (1821), de John Constable

O quadro retrata a simplicidade, a natureza como um lugar ameno, reconfortante, onde se pode descansar, relaxar, fugir da agitação dos centros urbanos. A casa é símbolo do abrigo, da segurança, da liberdade. Todavia, nossas personagens foram privadas de continuarem a viver em seu lar, sendo levadas a um manicômio. A paisagem de Constable evocada representa o desejo de fuga do manicômio por parte das pessoas mantidas em quarentena, de refugiar-se em um lugar tranquilo, de acordar do pesadelo do mal branco e de toda aquela inacreditável situação a que estavam submetidas.

No entanto, observando-se o céu, nota-se que o tempo está se fechando, anunciando a chegada de uma tempestade, ou seja, prevendo os inúmeros conflitos e problemas que os cegos e a mulher do médico teriam de enfrentar até que o surto de cegueira chegasse ao fim.

O fragmento de *Ensaio sobre a cegueira* ainda nos remete ao quadro de Leonardo Da Vinci, *A última ceia* (Fig.4). Este pintor foi ousado, realizando trabalhos em diversas áreas do conhecimento humano.

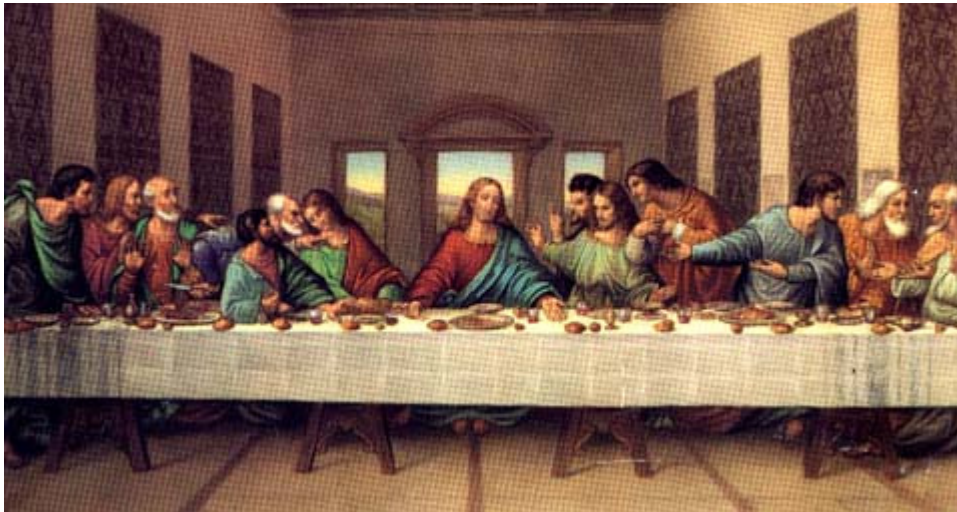


Figura 4: *A última ceia* (1495-1497), de Leonardo da Vinci

Quando produz a cena da ceia de Jesus com seus apóstolos está tentando visualizar esse episódio e principalmente buscando retratar o momento em que o filho de Deus disse aos seus escolhidos que um dos presentes haveria de traí-lo, o que provocou indignação, reflexões e interrogações para saber a quem Jesus se referia. Judas, aquele que seria o traidor,

[...] não está segregado do resto e, no entanto, parece isolado. É o único que não gesticula nem faz perguntas. Inclina-se para a frente e ergue os olhos com desconfiança ou cólera, um contraste dramático com a figura do Cristo, calmo e resignado em meio a esse crescente alvoroço.[...] Apesar da excitação causada pelas palavras de Jesus, nada existe de caótico no quadro. Os doze apóstolos parecem dividir-se muito naturalmente em quatro grupos de três, ligados mutuamente por gestos e movimentos. Há tanta ordem nessa variedade, e tanta variedade nessa ordem, que ninguém pode esgotar inteiramente o jogo harmonioso entre movimento e contra-movimento. (GOMBRICH, 1999, p.209)

Graça Proença acrescenta que Leonardo “dominou com sabedoria um jogo expressivo de luz e sombra, gerador de uma atmosfera que parte da realidade mas que estimula a imaginação do leitor” (PROENÇA, 1989, p. 88). De fato, ele transmite ao espectador do quadro a sua imaginação no que tange às reações e ao comportamento dos apóstolos naquele instante de surpresa.

Além da acusação de um traidor, a tela exprime uma grande refeição, um momento de partilha, no qual o filho de Deus institui o sacramento cristão da eucaristia, transformando o pão em seu corpo e o vinho em seu sangue. Os evangelhos descrevem várias vezes o gosto de Jesus por comer junto com as pessoas, principalmente com os pecadores. Ainda nesta mesma ceia, Jesus deixa aos discípulos um novo mandamento: “Ami-vos uns aos outros, assim como eu vos amei.” (João 15, 9).

A imagem de Jesus também nos traz à memória a ideia de um homem revolucionário, que quebrou as expectativas de muitos que achavam que o Messias deveria ser um rei, rico, poderoso, que vinha com seu exército para libertar seu povo. Ao invés de unir-se aos sacerdotes e aos doutores da lei, Jesus optou pelos pecadores, convidou homens simples para serem seus apóstolos e caminhou com o povo humilde, causando profundas mudanças e inquietações na sociedade de sua época.

A menção à obra de Da Vinci no romance de Saramago nos lembra que ao contrário de um banquete, os cegos no manicômio não tinham comida suficiente. Os alimentos foram motivo de contenda, de mortes e muitas pessoas pensavam apenas em si – tal como Judas, interessado apenas nas moedas que receberia ao entregar Jesus –, traíndo os seus semelhantes, escondendo as caixas de comida e não querendo partilhar com os demais: “Aproveitando-se do alvoroço, alguns dos cegos tinham-se escapulido com umas quantas caixas, as que conseguiram transportar, maneira evidentemente desleal de prevenir hipotéticas injustiças de distribuição.” (SARAMAGO, 2008, p. 107).

O mandamento do amor ao próximo deixado por Jesus também se relaciona com *Ensaio sobre a cegueira*, uma vez que a perda da visão, não física, mas moral, deve-se à incapacidade do homem de olhar o seu semelhante, de preocupar-se com o próximo, vivendo preso em seu egoísmo. A figura de Jesus liga-se à da mulher do médico, que renunciou a tudo, acompanhou o marido ao manicômio, sem estar cega e ainda fez o possível para ajudar pessoas desconhecidas ali enclausuradas.

O nascimento de Vênus (Fig. 5), pintado pelo italiano Sandro Botticelli, é outro quadro inserido no rol das telas vistas pela voz desconhecida antes que fosse atingida pelo mal branco. Esta pintura toma um dos mitos clássicos, expresso já no título da obra, uma vez que a mitologia ganhara destaque naquele instante, porque se pensava que nelas estavam contidas verdades profundas e misteriosas.

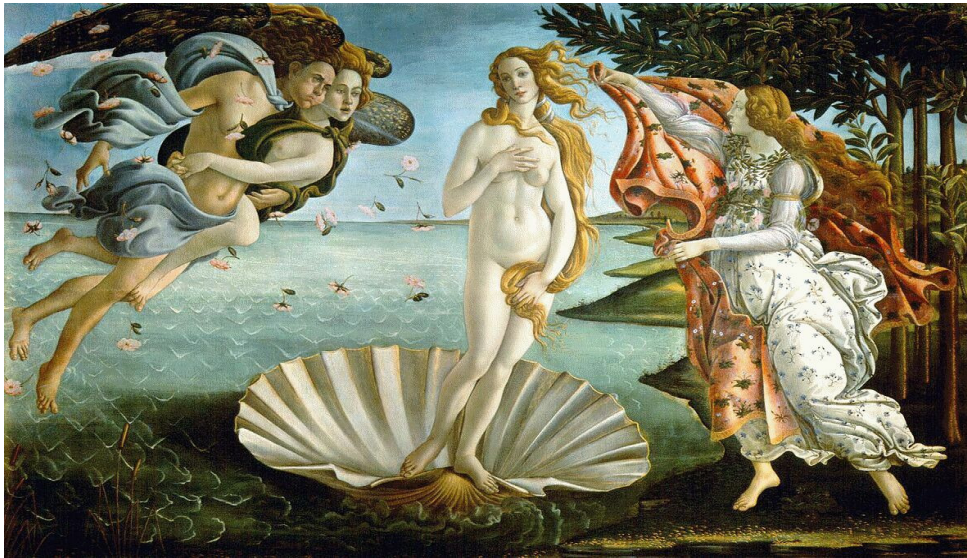


Figura 5: *O nascimento de Vênus* (1483), de Sandro Botticelli

No quadro vê-se que Vênus emergiu do mar numa concha que é impelida para a praia pelos alados deuses eólicos, em meio a uma chuva de rosas. Quando está prestes a pisar em terra, uma das Horas ou Ninfas recebe-a com um manto de púrpura [...] (GOMBRICH, 1999, p. 185)

Botticelli tinha uma maneira própria de compor suas telas, conforme explica WÖLFFLIN:

A impetuosidade com que Botticelli conduz as linhas faz com que cada forma ganhe uma agitação e uma animação peculiares. O cotovelo pontiagudo, o traço acentuado do antebraço, a forma irradiante com que os dedos se abrem sobre o peito, cada linha carregada de energia: isto é Botticelli. (WÖLFFLIN, 2000, p. 3)

Saramago se vale deste quadro para recordar Vênus, a deusa da Beleza e do Amor, de acordo com a mitologia romana, e ressaltar em primeiro lugar, as figuras femininas, que aceitaram manter relações sexuais com os cegos malvados em troca dos alimentos para todas as outras pessoas. Ademais, Vênus se relaciona à mulher do médico oftalmologista, na qual está a representação do amor ao semelhante, bem como a beleza moral – devido aos seus gestos de solidariedade – que faz com que, embora não tenhamos uma descrição de sua aparência, seja tida como bela fisicamente: “Tu és bonita disse a rapariga dos óculos escuros [...] Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo disse a mulher do primeiro cego” (SARAMAGO, 2008, p. 267).

Ainda entre os quadros mencionados estão presentes referências a telas que retratam mulheres com crianças ao colo e pinturas com cenas de batalhas, com mortos e feridos. Como o próprio interlocutor da voz desconhecida já afirma, estes dois temas são clássicos na história da

pintura. No primeiro caso, tem-se a representação do amor materno, dos laços gerados entre a mãe e seus filhos, da inocência das crianças e necessidade de que alguém cuide delas e as proteja. O segundo tema nos remete às inúmeras batalhas, guerras, brigas e discussões ocorridas ao longo da história da humanidade, por motivos diversos: posse de terras, crimes passionais, lutas pelo poder, riquezas, prestígio, entre outros.

Estes temas retratados com frequência nas pinturas estabelecem um diálogo com o *Ensaio sobre a cegueira*. Mais uma vez, coloca-se em evidência a mulher do médico, uma figura materna para os cegos reclusos no manicômio, graças ao auxílio que proporcionou às pessoas, à preocupação, ao cuidado e à generosidade com que chamou para si as responsabilidades. A cegueira os transportou a uma situação semelhante à infância, devido à necessidade de ajuda do outro, à atuação sem racionalidade, sem medir as consequências.

Quanto às batalhas, essas representam os conflitos de ordem interpessoal, de relacionamento, ocorridos durante o período da quarentena, os quais resultaram em mortos e feridos – física e moralmente –, perda da dignidade e falta de solidariedade.

A função deste fragmento tão rico em referências a quadros famosos

É a de criar um simulacro de temporalização no espaço paralisado da clausura, através de impressão sucessiva e subjectivamente diversa de espaços diferenciados, que envolvem a memória, e que a última visão descrita, a dos quadros sobrepostos, concretamente realiza; por outro lado é curioso verificar como qualquer das "últimas visões" é dada como quadro (momento fixado), e como a visão do(s) quadro(s) é dada através de um pormenor, o que também temporaliza o quadro na sua relação como o acto de ver. Quer dizer: na própria descrição da visão o processo é já cortado para dar a sua última fase, a "imagem" derradeira, interrompida num processo de continuidade. (SEIXO, 1999, p. 118)

A *Parábola dos cegos* (Fig.6), de Pieter Bruegel, é outra obra que se relaciona com o livro de Saramago. Tal pintor, ainda que tenha vivido na região conhecida como Flandres, já sob a influência dos ideais renascentistas, "retratou a realidade das pequenas aldeias que ainda conservavam a cultura medieval. [...] A melancolia é o seu traço marcante." (PROENÇA, 1989, p. 96). Bruegel gostava de pintar alegorias, provérbios ou parábolas. No quadro abaixo, a parábola reside na ideia de que um cego, que guia outros cegos, leva todos ao abismo. O movimento expresso na tela ainda exprime a ideia de morte em série.



Figura 6: *A parábola dos cegos* (1568), de Pieter Bruegel

Além da ligação com a cegueira, esta pintura nos faz recordar a expedição ao banheiro logo que os primeiros cegos chegaram ao manicômio, porém estes foram conduzidos pela mulher do médico, que podia ver, mas fingia-se de cega:

Por fim, a fila lá ficou ordenada, atrás da mulher do médico ia a rapariga dos óculos escuros com o rapazinho estrábico pela mão, depois o ladrão, de cuecas e camisola interior, a seguir o médico, e no fim, a salvo de agressões por agora, o primeiro cego. Avançavam muito devagar como se não se fiassem de quem os guiava [...] (SARAMAGO, 2008, p. 56)

O quadro também lembra que as camaratas tinham cegos como seus líderes. Em uma das alas, o médico oftalmologista era o representante, enquanto na outra dominava o cego dono da pistola. Cegos comandando outros cegos, pessoas que estavam vivendo a mesma situação.

Além disso, um terceiro momento relacionado ao quadro de Bruegel é a chegada de um grupo de cegos no manicômio. Houve um tumulto no portão. O sargento pediu que os cegos formassem uma coluna de cinco indivíduos, no entanto a medida não surtiu efeito, porque eles não podiam ver as filas formadas. Assim, adentraram o manicômio “como carneiros ao matadouro, balindo como de costume, um pouco apertados [...]” (SARAMAGO, 2008, p. 112). Eles não podiam imaginar o inferno existencial que ali experimentariam. Era como se tivessem caído em um abismo, com poucas e incertas esperanças de que um dia pudessem regressar à sua vida normal.

Outro momento em que é possível notar uma referência explícita a uma pintura está na cena em que as três mulheres – a mulher do médico, a mulher do primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros – estão a banhar-se na varanda. A descrição das personagens femininas e o próprio texto dialogam com o quadro *As três graças* (Fig. 7), pintado por Rubens:



Figura 7: *As três graças* (1639), de Peter Paul Rubens

[...] três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se põem a lavar numa varanda expostas aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do pubis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. [...] *três graças* nuas sob a chuva que cai. São momentos que não podem durar eternamente, há mais de uma hora que estas mulheres aqui estão [...] (SARAMAGO, 1995, p.267, grifo nosso)

Além do quadro de Rubens, a cena se relaciona ao mito das Três Graças. Seixo afirma que há no fragmento “a presença dos traços essenciais do mito: filhas das águas, ligadas pelos braços que se entrelaçam, olhando em duas direcções diferentes e tecendo a roupa de Harmonia.” (SEIXO, 1999, p. 119). Na mitologia grega, as Três Graças – Eufrosina, Tália e Aglaia – são tidas como divindades da beleza e da felicidade e até mesmo da castidade, sendo sempre retratadas como figuras graciosas e amigáveis. Na pintura, nota-se que

A forma de seus corpos obedece aos contornos clássicos, o contraste de cores e luzes é uma característica típica do barroco. Ao fundo, aparece uma paisagem clara, céu azul, que serve como cenário para as três graças que se banham harmonicamente à fonte. Elas ensaboam-se carinhosamente e pela expressão dos olhares e da boca nota-se um certo contentamento, carinho e afetuosidade. A leveza das formas contrasta com as cores fortes e vívidas da tela. (GUIMARÃES, 2007, p. 6).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, as três mulheres também estão em um momento fraternal, lavando-se mutuamente, elogiando a beleza peculiar de cada uma. Esta cena do banho funciona ainda como uma espécie de purificação, deixando que as águas levem consigo todo o sofrimento, as mágoas, as angústias. Nessa atmosfera quase mágica, as mulheres parecem recuperar a dignidade perdida devido a tudo o que tinham sido obrigadas a vivenciar até aquele instante.

Quando as três graças entraram na sala de estar, após banharem-se na varanda, o narrador nos conta que o velho da venda preta sabia o que ocorrera e de onde estavam vindo:

Ouviu-as entrar, sabia de onde vinham, o que tinham estado a fazer, como haviam estado nuas, e se sabia tanto não era porque de repente lhe tivesse voltado a visão e ido, pé ante pé, como os outros velhos, espreitar uma Susana no banho, mas três, cego estivera, cego continuava, apenas assomara à porta da cozinha e de lá ouvira o que ela diziam na varanda, os risos, o ruído da chuva e das chapadas de água, respirara o cheiro do sabão, depois voltara para o seu sofá [...] (SARAMAGO, 2008, p. 268)

Neste trecho, a narrativa faz menção ao quadro *Suzana no Banho* (Fig. 8), de Tintoretto, bem como à história de Suzana, relatada no capítulo 13, do livro de Daniel: uma jovem honesta, casada com Joaquim, cuja casa era frequentada por dois anciãos. Esses se apaixonaram por Suzana e ficavam a espreitá-la nos seus passeios no jardim. Certo dia, enquanto a jovem se banhava no pomar, os velhos revelaram seu interesse por ela, que se recusou a ceder a seus desejos. Enraivecidos, inventaram ter visto Suzana no jardim com outro homem. A jovem seria penalizada com a morte. Entretanto, o profeta Daniel, julgando o caso, separou a cada um dos anciãos e perguntou-lhes debaixo de qual árvore Suzana estava a se banhar. Cada um deu uma resposta distinta, o que provou que estavam mentindo e, por isso, eles foram mortos.



Figura 8: *Suzana no banho* (1560-1564), de Jacopo Robusti Tintoretto

Lembra Guimarães que

Neste quadro, a sebe de rosas cria um espaço interno cuja doce intimidade é ressaltada pelos vidros de cosméticos. A luz acaricia levemente a pele de Susana, para transformar-se em brilho no ancião que aponta em uma das extremidades. Seu olhar é doce, a expressão do seu rosto demonstra equilíbrio. Há um jogo acentuado entre claro-escuro, o que intensifica a expressão de sentimento, uma série de movimentos sinuosos, muito bem entrosados que dão harmonia à composição. (GUIMARÃES, 2007, p. 7)

Saramago relembra o quadro e o episódio de Suzana, devido ao fato de o velho da venda preta ter ido sondar sem ser notado o que as mulheres estavam a fazer na varanda, embora saibamos que o ato de espiar sem o sentido da visão fica comprometido. Assim como os anciãos, o velho da venda preta também demonstrava interesse pela rapariga dos óculos escuros. Ele se declara a ela, já ao final da narrativa, e passam a viver como um casal.

Considerações finais

Como se pode notar por meio das reflexões aqui apresentadas, a obra *Ensaio sobre a cegueira* estabelece uma relação interartística, uma vez que apresenta, de mãos dadas, duas modalidades artísticas autônomas, literatura e pintura, relacionando-as, fundindo-as, de forma a conseguir um novo produto final. A obra ainda confirma as ideias de Diderot (*apud* PRAZ) de que “o discurso não é tão-só um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas também um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre outros, que o pintam” (PRAZ, 1982, p. 4).

Além disso, esse diálogo entre literatura e pintura também nos leva a recordar dois conceitos importantes quando se trata das relações interartes. O primeiro deles é a expressão *ut pictura poesis* (como a pintura é a poesia), usada por Horácio para destacar a similaridade entre as imagens representadas em quadros e em poemas, "no sentido de ser a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante" (PRAZ, 1982, p.3). Embora estejamos diante de uma narrativa, Saramago constrói cenas com forte efeito de visualização e outras indiscutivelmente poéticas, como o banho das mulheres na varanda.

O segundo conceito é o de *ekphrasis*, definido por Clüver como "a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais". (CLÜVER, 1997, p.38). É por meio das palavras, da descrição, que os quadros vão aparecendo na narrativa de Saramago.

Assim fica provado o diálogo interartes presente em *Ensaio sobre a cegueira*, o qual contribui para a significação da narrativa e deve sempre ser motivo de atenção para o leitor, já que, "com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo o fenômeno da inspiração artística." (PRAZ, 1982, p. 1)

Referências bibliográficas

BÍBLIA SAGRADA. 16. ed. São Paulo. Ave Maria, 1998.

CEIA, C. *ut pictura poesis*. *E-Dicionário de Termos Literários*, 2005. Disponível em www.edtl.com.pt. Acesso em 02 de novembro de 2010.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

DUARTE, Gabriela Bohlmann; CUNHA, João Manuel dos Santos. Imagens e palavras especulares na tradução intersemiótica de Lavoura Arcaica. In: *Conhecimentos sem fronteiras*, 2008. Disponível em http://www.ufpel.edu.br/cic/2008/cd/pages/pdf/LA/LA_00385.pdf. Acesso em 05 de novembro de 2010.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral, 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC (Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.), 1999.

GUIMARÃES, A. F. B. *As relações interartes em José Saramago e Ernesto Sábato*. Encontro Regional da ABRALIC Literatura, Artes, saberes. São Paulo: USP, 2007. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ANDRESA_GUIMARAES.pdf. Acesso em 30 de outubro de 2010.

KOCH. Ingedore G. Villaça. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 1989.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução: João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

X SEL