

Uma breve trajetória do feio na literatura portuguesa

Mariana Conde Moraes Arcuri¹

Resumo

Neste artigo há a abordagem e o estudo do conceito de feio na literatura portuguesa. A trajetória do feio na literatura portuguesa será analisada por meio das cantigas trovadorescas e novelas de cavalaria, da literatura de viagens, da relação entre Romantismo e Naturalismo e da narrativa contemporânea marcada pela violência.

Palavras-chave

Literatura portuguesa; conceito de feio; narrativa contemporânea

Abstract

In this article there is the approach and study of the concept of *ugliness* in Portuguese literature. The history of ugliness in Portuguese literature will be examined based on *cantigas* and chivalric novels, travel literature, the relationship between Romanticism and Naturalism, and contemporary narrative marked by violence.

Key-words

Portuguese literature; concept of ugliness; contemporary narrative

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2005), Walter Benjamin desenvolve uma linha de pensamento a respeito de uma literatura de testemunho, ou o que pode ser assim considerado a partir dos anos 1940 na Europa, nos pós-guerra. A literatura de testemunho desdobra-se em duas vertentes: a literatura testemunhal, vinculada à experiência do Holocausto, e a literatura de *testimonio*, senda trilhada por escritores latino-americanos a partir da década de 1950 a fim de denunciar as ditaduras no continente por meio da literatura. Há uma diferença essencial entre essas duas literaturas: enquanto a primeira procura reintegrar o sujeito, a segunda preocupa-se com a denúncia da injustiça.

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Faculdade de Letras (UFRJ). Mestre em Literatura Brasileira – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Faculdade de Letras (UFRJ).

Na literatura testemunhal, o confronto com o horror é absoluto, inominável. De tão terrível, o Holocausto (ou Shoah) fez com que os relatos a seu respeito tentassem exprimir seu caráter inominável, a agudeza de seu horror. Embora haja uma tentativa de descrição, as palavras não conseguem dar conta dessa mesma descrição; assim, o sujeito posta-se como algo mentiroso, pois tenta dar testemunho de algo que não pode ser passado às palavras. A literatura que nasce dessa experiência padece de certa “outridade”, posto que o sujeito é vítima de uma situação que se põe fora das leis, das normas do mundo, e que por conseguinte o põe fora das leis do mundo – portanto, ele é, sobretudo, outro. A literatura de superação do trauma é a que trata da impossibilidade do dizer – do vazio. Sendo assim, o fazer literário pós-guerra tem de se transformar para poder “dizer o indizível”, dizer o inominável.

Ao contrário da literatura testemunhal, a de *testimonio* quer e precisa dizer. Esta literatura, semeada na América Latina, não respeita o silêncio; ela deseja, sim, justiça, crê na denúncia e busca convencer o leitor. Uma das características desta literatura é sua tendência a “roubar” outras formas de contar, utilizando-se de cartas, ensaios, recortes de jornal etc. Mesmo buscando outras maneiras de relatar, a literatura de *testimonio* por vezes esbarra no problema central do indizível da literatura testemunhal – o silêncio às vezes se impõe frente à dor.

O indizível perscrutado pelo Shoah e que o *testimonio* tenta permutar em dizível é hediondo, e, em última análise, é feio, visto que o hediondo frequentemente se confunde com o feio. Aqui temos campos semânticos misturados: o do feio e o da violência. O feio é cheio de significados próprios, ele é deformado, inacabado, repulsivo, nojento; a feiura é vista como doença, como algo fora da ordem, que desarranja, desconstrói, ensombra. Por conseguinte, a irrupção do feio causa desequilíbrio, altera um estado, traz desordem. O feio é a experiência cancerosa, que, ao emergir desordenado, desordena a ordem, o que explica o imenso temor em relação a ele. Em oposição ao belo, que visa à fruição, a um gostar, o feio provoca repúdio, censura e respeito. Não à toa as imagens religiosas apostam em uma beleza sofredora, contida – não uma beleza radiante, esplendorosa, sinônimo de puro êxtase e fruição –, que tende a despertar uma sensação mista no observador, de admiração e respeito, pesar e temor.

Ao ganhar concretude apenas por meio da visibilidade coletivamente compartilhada, o feio caracteriza-se como experiência visual – ele só existe no concreto, isto é, antes de se concretizar não é passível de ser dito. Como mencionado acima, é, acima de tudo, uma experiência coletiva, e, portanto, temporal, cultural e social. Como o feio é essencialmente concreto, ele está ligado ao corpóreo, ao corpo. Vinculado ao corporal, o feio ata-se ao

nojento, ao impuro: no subterrâneo do corpo (em suas secreções) habitam suas feiuras recônditas, sua insalubridade. O primordial do corpo – animal por excelência – é visceral, incivilizado, desordenado. Secreções e fluidos corporais ligam-se de forma especialmente simbólica à animalidade do homem, à sua condição mortal, inescapável – o pranto profundo é sinônimo de dor, ideia muito próxima daquela da morte, e esta é particularmente feia, repulsiva.

Na Idade Média, o topo da pirâmide social constituía-se pelos *oratores* (o clero); o meio, pelos *belatores* (a nobreza cavaleiresca); e a enorme base, pelos *labratores* (os trabalhadores, ou seja, camponeses). Neste quadro social não estavam incluídos outros elementos humanos: crianças, loucos, doentes, velhos, mulheres, deficientes. As gentes excluídas da tradicional sociedade medieval – e, portanto, da historiografia – eram muitas, e só encontravam espaço na produção literária, embora esta fosse realizada pelos dois estratos superiores da pirâmide. A literatura oficial compunha-se de livros de linhagem (contemplando aspectos não somente historiográficos, mas também literários), narrativas religiosas, novelas de cavalaria e cantigas medievais. Estas talvez se caracterizem como as de expressão mais democrática.

Ao contrário da camada do topo da pirâmide, constituída pelos *oratores*, que se dedicava a narrativas religiosas, a parcela do meio, os *belatores*, consagravam-se às cantigas de amor, amplamente incentivadas pela Igreja, visto que por intermédio de seu lirismo criou-se um código de conduta, um *ethos*, para a cavalaria. O novo exército medieval, composto por homens vários de reinos e feudos diversos, tornava-se coeso devido a esse novo proceder. A etiqueta do amor cortês civilizou, apaziguou e normatizou o comportamento do cavaleiro medieval, doravante, sob vassalagem, submisso à “mia senhor” (a dama), esta numa posição superior, em relação à qual é preciso manter distância, respeito e silêncio. A condição da “mia senhor” deve-se à transposição da relação com o senhor feudal para aquela com a mulher. A cantiga de amor cortês foi a forma encontrada pela Igreja para “normatizar” e submeter a nobreza cavaleiresca. Os *laboratores*, por sua vez, dedicavam-se às cantigas de amigo, em que a mulher surge mais acessível, como “a camponesa”.

Supõe-se que as cantigas ibéricas sejam oriundas do trovadorismo provençal francês, e que se tenham desdobrado em dois modos de cantar: o lírico, que viria a originar as cantigas de amor; e o sirvantês, instrumento de crítica social, que geraria as cantigas de escárnio e maldizer na Península Ibérica. Segundo o ponto de vista ibérico, as cantigas de amigo não passariam pela herança provençal; seriam, antes, criações ibéricas próprias.

Às cantigas líricas (de amor e de amigo), repletas de beleza, opõem-se as cantigas satíricas, divididas em cantigas de escárnio (de crítica mais velada, com menor uso de baixo calão) e de maldizer (de crítica mais aberta, com maior uso de baixo calão). São essas cantigas satíricas que dão voz aos elementos excluídos da sociedade medieval.

O arsenal de temas trabalhados pelas cantigas satíricas remete intimamente à sexualidade, como a feiura, a luxúria, a prostituição, a homossexualidade e a impotência. A única forma encontrada de se lidar com a sexualidade é pela via do negativo, do riso, do escracho: ri-se para se normatizar o que é desajustado, desregrado, isto é, põe-se no lugar do riso aquilo que causa incômodo. Esta é a aproximação encontrada na cantiga “Joan Soárez Coelho”, compilada no Cancioneiro da Vaticana.

Nas cantigas satíricas, a questão do feio sobressai com frequência. Este é o caso, por exemplo, da cantiga de maldizer “Dona fea”, de João Garcia de Guilhade, compilada no Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Aqui, a “mia senhor” encarna os três grandes medos da Idade Média: a feiura, a velhice e a loucura. Para os medievais, a feiura era vista como uma manifestação do contragosto de Deus com determinado sujeito; tratava-se, mesmo, de uma manifestação satânica. A feiura liga-se a um pecado de origem (além do pecado original), inventado pela Igreja no Concílio de Latrão. O grande estigma da feiura medieval era o leproso, que, assim como velhos e loucos, situava-se “fora” do tecido social, era excluído.

Ao contrário das cantigas de amor e de amigo, que buscavam um equilíbrio entre o real e o ideal acerca do corpo – com as primeiras enfatizando o corpo ideal, etéreo, e as segundas enfocando o corpo possível, nas cantigas albas, com certo grau de concretude carnal –, as cantigas satíricas agudizam a condição do corpo, extrapolando o real até alcançar o grotesco (ou o que em épocas modernas convencionou-se chamar hiperrealismo), resultando disso um corpo negativo, transformado em seu limite total, avesso. Daí a realidade das cantigas satíricas ser um mundo às avessas, com leis próprias; e se o feio é o avesso, é a representação desse mundo, portanto é um discurso traspassado de ironia. Como ensina Henri Bergson em seu livro *O riso*, o riso é uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que transgride e liberta, superando o envolvimento emocional e afetivo (no que se assemelha ao grotesco), castra, moraliza e pune, ao sinalizar que algo está “fora de ordem”. O riso, assim como o feio, alude à inevitabilidade da condição humana, falha:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou

uma expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde. Como um fato tão importante, em sua simplicidade, não chamou mais a atenção dos filósofos? Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá. (BERGSON, [1900] 1987)

O discurso da feiura é, portanto, moralizador: ri-se para punir (não à toa o feio é sempre politicamente incorreto). A anormalidade está ditada e estabelecida por um código de beleza, sobretudo atualmente, época de mudança de padrões, em que a beleza se radicalizou, concentrou-se, ampliando o espaço da feiura. Ambos os sentidos estão hoje plenamente carregados de significados: quando o feio adentra o belo, ele deturpa; quando o tangencia, torna-se bonito.

É interessante notar como um autor contemporâneo como António Lobo Antunes, em *As naus*, trabalha a questão do feio por intermédio de uma recuperação da narrativa de viagens iniciada no século XVI. É por meio da reescritura pós-moderna da narrativa de viagens que Lobo Antunes monta um discurso da feiura, privilegiando o aspecto feio, um tanto repulsivo, da paisagem, dos personagens, dos acontecimentos. Aqui a própria semântica remete à feiura, a um fado desesperançado: os sintagmas são de tal modo sobrecarregados de sentidos que, ao fim, o único sentido que permanece é a negatividade, vista pelo viés da feiura. O discurso que aborda o feio é sempre saturado, da ordem do hiper (não à toa o hiperrealismo), exagerado, daí o grotesco surgir quando o significado esmaece, cai no vazio. Tal é o excesso de significados que o vazio irrompe, apoderando-se da narrativa.

Em *As naus*, Lobo Antunes opta por expor o feio recuperando uma intertextualidade, o discurso da literatura de viagens, bebendo da fonte de autores como Bernardo de Brito, com suas histórias à margem da literatura oficial do período retratadas em *História trágico-marítima*, e Fernão Mendes Pinto, com seu grande relato não oficial dos tempos de viagens, *Peregrinação*. Não é coincidência que tanto Bernardo de Brito quanto Fernão Mendes Pinto sejam exemplos assumidamente pré-barrocos, típicos da crise maneirista, em oposição à clareza e à racionalidade renascentistas. Ao anunciarem a contorção do maneirismo, postam-se à margem do discurso clareado, linear, reto, oficial. Ao privilegiarem a margem, rejeitam o centro – e tudo que não é centro é forçosamente considerado *gauche*, feio. Por essa

perspectiva, Camões tende a pôr em evidência um discurso renascentista ao se recusar a injetar em sua escritura do belo o elemento feio.

Fernão Mendes Pinto rompeu barreiras entre o historiográfico e o ficcional misturando ficção e relato (também autobiográfico) e contemplando justamente os não assinalados, os não marcados pela glória. O discurso contra renascentista dos séculos XV e XVI destaca-se pelo hiperrealismo, pela feiura, discurso eleito como modo de encarar a dificuldade ante o novo, também ele inominável – e toda vez que irrompe o inominável irrompe também o feio. Assim, o discurso do feio codifica o limite da linguagem. As narrativas de viagens eram escritas para dar conta do conceito de viagem nos périplos portugueses. Como os viajantes não buscavam enxergar o diferente, e sim “reconhecer o conhecido no desconhecido”, muitas vezes mediante um processo associativo de linguagem, as navegações encontravam-se preñes de um discurso ideológico. Era preciso, pois, criar-se um outro código que desse conta do que a ideologia não podia (não queria) dizer.

Talvez pela necessidade de roçar o desconhecido, a literatura de viagens recheie-se de seres mágicos, monstros, pois a monstruosidade quebra a linha da harmonia, traz a deformidade, a forma retorcida. A figura do monstro remete ao desconhecido, ao fora, impondo sobretudo a questão do limite da razão, e, por conseguinte, do discurso. Mesmo construindo novas formas para dar conta do inominável (humano por excelência), do que se põe além da linguagem, a literatura de viagens muitas vezes não consegue vencer esse impasse.

É também nesse aspecto que *As naus* se aproxima das narrativas de viagens. O desejo de revisão crítica da história, de escapar a uma historiografia oficial, manifesta-se no relato de uma Lisboa atemporal, cidade em suspenso num tempo que não se define, misto de passado e presente, invadida por seus viajantes. Num acerto de contas com o passado épico navegador português, o romance opta por um discurso da falência desse pretérito imperial luso. *As naus* sobrecarrega a linguagem, enche-a de uma feiura dominante: por vezes o feio aqui é tão feio que finda por se tornar humanamente bonito. Portanto, ao privilegiar um discurso de falência, a narrativa apresenta descrições que, sem serem cômicas, buscam dar conta liricamente da tragédia.

Outro ponto interessante é a relação da escritura de Eça de Queiroz em *O primo Basílio* com esse ambiente de desarranjo, de desassossego. Publicado pouco após o sucesso devido a *O crime do padre Amaro*, de 1875, *O primo Basílio* nasceu vinculado a um projeto intitulado “Cenas da vida portuguesa”, que contemplaria, ao longo de cinco volumes, temas polêmicos concernentes à sociedade portuguesa da época, seguindo a matriz literária

balzaquiana. Tal projeto fora “acordado” entre a geração de 70; acompanhando o plano original, Eça escreveria sobre religião (em *O crime do padre Amaro*), adultério (em *O primo Basílio*), e assim por diante. No entanto, em 1888, após *Os Maias*, Eça abandonou esse projeto de tom assaz “naturalista”. Ao se ver diante do estrondoso êxito de *O crime do padre Amaro* – reação um tanto inesperada pelo autor – Eça decidiu compor uma narrativa que fosse, definitivamente, uma espécie de desforra. E ele não se enganou – depois da aclamação conquistada por *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio* causou tremendo desconforto na sociedade lusa de então, para não dizer escândalo. Não houve propriamente críticas a respeito do romance em Portugal, mas um silêncio contrariado e pudico; no Brasil, por outro lado, o livro conquistou aplausos, mas as cenas de conteúdo sexual foram retiradas.

O adultério, tema central do romance, era assunto caro ao período vitoriano, ao pôr em questão a validade do casamento, e de certo modo corrompê-la. Após a Revolução Francesa e o triunfo do modo de vida burguês, os valores antes correntes – os aristocráticos, válidos para a nobreza, a elite; os plebeus, vigentes entre o povo – foram absolutamente modificados. Na emergente, e posteriormente consagrada, sociedade burguesa, é a vida privada que define o perfil público, isto é, o privado regula a condição pública. Daí a questão do adultério se estabelecer como crítica social, como afronta a essa hegemonia do privado sobre o público. O comportamento que desafia códigos de conduta e a moral da sociedade é desviante – *portanto*, feio.

A partir do romantismo, o feio começou a ser visto não pelo aspecto físico, mas pelo moral, ou seja, desvinculou-se do fator físico: o feio e o bonito caracterizam-se de acordo com a ordem moral. O realismo, por seu turno, tende a cair na armadilha do excesso ao frisar ostensivamente o patológico, o feio na sociedade: aqui feio e bonito são delimitados pelo âmbito social. Não à toa a vertente do naturalismo nasce dessa motivação, acabando por demonstrar uma contradição interna: ao mesmo tempo em que proclama a supremacia da ciência, racional, lógica, direta, expõe a decadência e os desacertos da sociedade do século XIX.

Nesse sentido, *O primo Basílio* é, notavelmente, um livro ambíguo. Ao escrevê-lo, o próprio Eça definiu-o como “romance naturalista”, muito embora a obra se mostre muito mais próxima do realismo. O fim da narrativa, particularmente, com o episódio da morte de Luísa, anarquiza tais classificações ao se aproximar claramente de certo romantismo. Na verdade, poderíamos afirmar que se trata mais especificamente de um sentimentalismo nostálgico e redentor, que alude a um romantismo às avessas, um tanto distorcido. Com seus arroubos e

farfalhos desesperados, o romantismo parece aproximar-se, ainda que inconsciente e timidamente, de certa “desordem natural” das coisas.

O pretense naturalismo do romance só se concretiza de fato na figura de Juliana, criada na casa de Luísa e Jorge: seu erro fatal é o repúdio à sua condição social, é a rejeição ao fato de ser criada, estar instalada em patamar inferior da pirâmide social, e disso decorre sua feiura (de corpo e alma). Ela é a “isca seca”, murcha, virgem, sem viço. Assim a descreve Eça, apresentando-a ao leitor:

Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias – mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz. (QUEIROZ, [1878] 1979)

As botinas, calçando os pés, são o único elemento belo constituinte da figura de Juliana, e assomam como símbolo extraordinário dessa insolente recusa à aceitação da “ordem” social das coisas.

A maldade de Juliana é explicada por Eça de Queiroz historicamente. O ódio, aqui, não é sentido de indivíduo por indivíduo, mas de classe por classe, sentimento ancestral que continua a perpetuar-se. Juliana é feia por ser pobre, por não admitir caber no seu estrato de origem. Luísa, linda, tem no princípio uma beleza algo idealizada, algo incorpórea, ao contrário de Leopoldina, devassa, que possui uma beleza em negativo, “mulher mais bem feita de Lisboa”, cujo “cheiro de tabaco misturado de *feno* que trazia sempre nos vestidos” (QUEIROZ, [1878] 1979) reforçava-lhe a fama de mulher de vida fácil, sempre metida com homens vários, a fumar e dormir com eles – a *Pão-e-Queijo*, em suma. Por conseguinte, é imperioso que Luísa, tão bela no início do romance –

[...] o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates. (QUEIROZ, [1878] 1979)

–, vá enfeando no decorrer da narrativa, ao rechaçar, também ela, as normas de conduta de sua classe social; ao fazer a escolha nefasta que a marcará e a rebaixará, expulsando-a dessa camada social superior.

Juliana e Luísa constroem-se, pois, como personagens complementares, assemelhando-se em um ponto: sua “curiosidade” em relação ao mundo. Ambas são faces, diferentes, porém dependentes, da mesma moeda de Eva: a sede original do conhecimento pleno, conhecimento do bem e do mal. A recusa à aceitação passiva do estado das coisas é o que assinala (ou mesmo estigmatiza) a mulher como divergente. Juliana e Luísa são mulheres curiosas, insatisfeitas, que buscam algo que lhes é interdito: Juliana, a independência; Luísa, o desejo. Em um e outro caso, a vitória do querer, algo proibido num mundo masculino e burguês, em que a felicidade feminina é incabível.

Prosseguindo na análise de peças literárias à luz do conceito de feio, deparamo-nos com o estudo de *A ruiva* (incluída na seção “Os doentios” de um volume de contos do autor), de Fialho de Almeida, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e com a maneira pela qual ambas as criações se aproximam.

A partir da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX, o conceito de feio vincula-se frequentemente à representação citadina, burguesa por excelência. O conceito de civilização nasce com a supremacia do *ethos* burguês, embora já com a burguesia consolidada houvesse extrema pobreza e laivos de “não civilidade”. O ultraburguês século XIX comporta, pois, uma série de regras e manuais de modos e civilidade e, simultaneamente, inúmeras representações do horror, do feio – vide os *freak shows*, tão populares nessa época. Em oposição à “depravação” característica dos costumes da aristocracia, a burguesia parece alimentar-se de um regime de contenção, reprimindo a nostalgia desse tom aristocrático, libertino, das cortes e dos nobres – algo que Freud trabalhará adiante, desmascarando o conceito de civilidade como uma criação da sociedade burguesa. Os já citados manuais de civilidade apenas mostram que a civilização não é o estado natural das coisas (ideia que perpassa toda a narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, que aposta na animalidade inata do humano), sendo a civilidade, conseqüentemente, um conceito forjado.

O romance de Saramago subverte a ordem medieval do inferno lendário, da ordem do desconhecido, ao trazer o caos e as trevas para o ambiente citadino, urbano, conhecido e próximo de todos. Em última análise, ele afirma que o inferno é aqui e agora; o inferno somos nós. Elaborado como livro sujo, que sublinha a cada momento a força irreprimível do odor, sensorial, da animalidade do homem, *Ensaio sobre a cegueira* explicita a vinculação entre a

ideia de civilização e o sentido da visão. A mudança de condição antropológica imposta pela passagem dos homens de seres quadúpedes a bípedes – uma alteração da ordem natural – confunde-se com o início da civilização. Nos quadrúpedes, rastejantes, guiados pelos cheiros, o sentido privilegiado é o olfato; nos bípedes, eretos, orientados pelo olhar, é a visão o sentido proeminente. O triunfo da visão, pois, reflete a entrada na civilização. O homem bípede elimina as excreções como busca pela limpeza – não a limpeza como conceito tal como conhecemos hoje –, passando a segregar, pela civilização, o excretado do limpo, estruturado. A limpeza constitui-se, pois, como processo de separação civilizatória. É dessa limpeza – vista como último código de civilidade – que Saramago se afasta ao trilhar um processo de reversão, em certo grau naturalista. O banho, aqui (nos episódios do banho na cega e do banho de chuva), é lustral, quase batismal, e atua como renovação do conceito civilizatório.

O certo “naturalismo” de *Ensaio sobre a cegueira*, contudo, diferencia-se do naturalismo de Fialho de Almeida presente em *A ruiva*. Ao contrário de Fialho, para quem o espaço da patologia é sempre o dos pobres (não por coincidência, a pobreza ameaça a burguesia), Saramago traz um outro naturalismo ao esmiuçar o feio que não faz distinção de classe social, é próprio ao homem, que, afinal, não está sob o código de civilidade. Assim, não estamos diante de doença social, posto que o código de civilidade não é natural.

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2005), a hospitalidade, ao se exacerbar, gera seu inverso, a hostilidade (não à toa as palavras partilham a mesma raiz etimológica), na qual tudo que se rejeita, que se põe fora, é abjeto. Assim, abjeto é o recusado, o ejetado, expelido – vomitado, conforme Julia Kristeva (1982). Se o sublime deriva da autopreservação, o abjeto ilumina o humano fragmentado; é ele que expõe os estados frágeis pelos quais o homem transita, numa espécie de território animal. Como elemento originário, o abjeto representa a margem do sujeito pré-verbal, pré-civilização. Nesse sentido, abjeto e sublime são conceitos complementares: enquanto o primeiro refere-se a uma originalidade radical, o segundo erige-se como maquiagem, continuação, superposição ao primeiro. Para que um dos conceitos possa emergir plenamente, é indispensável que o outro lhe ofereça resistência, fazendo-lhe face e servindo-lhe como contraponto. Sendo assim, o abjeto está sempre prestes a irromper no sublime e espedaçar o equilíbrio que este proporciona.

O abjeto ganhou considerável espaço na contemporaneidade a partir do advento do naturalismo/positivismo do século XIX, ideologia intimamente vinculada às revoluções industriais do período; foi no bojo dessas transformações que nasceu tal corrente de pensamento, separando sublime e abjeto – e geralmente reservando este aos pobres, desviantes. Num mundo industrial, não havia mais a possibilidade de belezas clássicas, o que

fomenta o surgimento de tais correntes de pensamento a fim de dar conta dos fenômenos que não mais se encaixavam em definições e padrões tradicionais, clássicos.

No romance de Saramago, a imbricação entre sublime e abjeto dá-se por completo, visto que o primeiro continuamente se opõe ao segundo, num jogo especular em que se confrontam esperança e horror, humanidade e caos. A reflexão, em *Ensaio sobre a cegueira*, abarca o sublime e o abjeto, contemplando a totalidade do homem; desse modo, não deve ser caracterizada – como tantas vezes ocorre – como pessimista, mas simplesmente como humanista. A mecânica da epígrafe (“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”, SARAMAGO, 1995) estende-se a toda a narrativa: a contemplação deve ser realizada com perturbação, senão corre-se o risco de incorrer em passividade. Saramago constrói sua narrativa e seu narrador de modo a evitar que esta se torne objeto apenas de contemplação e que o narrador seja meramente enunciativo; longe disso, a enunciação é participativa e a narrativa não tenta ser estética – afinal, quando se estetiza somente se contempla. Ao contrário de *A ruiva*, em que predomina uma feiura generalizada, poderíamos dizer hiperrealista (sujeira absoluta, horror total, sexo pornográfico), *Ensaio sobre a cegueira* destaca-se como obra de arte, sublime, na qual o autor injeta o fator abjeto.

Referências bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula (org.). **Valores do abjeto**. Niterói: Eduff, 2008.

ECO, Umberto (org.). **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. (org.). **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

KRISTEVA, Julia. [Powers of Horror: An Essay on Abjection](#). Nova York: Columbia University Press, 1982.

QUEIROZ, José Maria Eça de. **O primo Basílio**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. “Sobre a beleza do feio e a sublimidade do mal.” Disponível em: **ComCiência** (<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=136>).