

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ADRIANA VIEIRA DE SOUZA

MUITO ALÉM DO QUE SE VÊ:
A ALEGORIA, EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*,
DE JOSÉ SARAMAGO

VITÓRIA
2011

ADRIANA VIEIRA DE SOUZA

MUITO ALÉM DO QUE SE VÊ:
A ALEGORIA, EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*,
DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S729

m Souza, Adriana Vieira de, 1974-
Muito além do que se vê : a alegoria, em *Ensaio sobre a cegueira*, de
José Saramago / Adriana Vieira de Souza. – 2011.
117 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Saramago, José, 1922-2010 – Crítica e interpretação. 2.
Saramago, José, 1922-2010. Ensaio sobre a cegueira. 3. Literatura –
Teoria. 4. Figuras de linguagem. I. Sodré, Paulo Roberto. II.
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CDU: 82

ADRIANA VIEIRA DE SOUZA

MUITO ALÉM DO QUE SE VÊ: A ALEGORIA EM ENSAIO SOBRE
A CEGUEIRA DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Aprovada em 04 de agosto de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Orientador

Prof. Dr. Lino Machado
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Membro titular do PPGL

Profa. Dra. Maria José Angeli de Paula
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Membro titular externo ao PPGL

Profa. Dra. Jurema de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Membro suplente do PPGL

Prof. Dr. Fernando Maués de Faria Júnior
Universidade Federal do Pará (UFPA)
Membro suplente externo ao PPGL

À Alícia, minha filha, o amor da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e por todas as bênçãos derramadas sobre mim.

Ao orientador, Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré, que soube indicar caminhos, incentivar e, principalmente, esperar pela concretização deste trabalho.

À minha mãe, pela educação que me deu e por me despertar o gosto pela leitura.

À minha filha, por me fazer ser uma pessoa melhor do que eu sempre fui.

Ao meu marido, pela força nos momentos em que eu pensei que não conseguiria.

Ao meu irmão, simplesmente por existir.

Ao meu pai, por sempre me dizer que eu sou capaz.

À minha amiga Angela Regina, por me “apresentar” Saramago e me sugerir a alegoria, por sua amizade sincera e companhia maravilhosa.

Aos meus amigos Ronnis e Janirto, ótimos companheiros de viagem.

À Secretaria Municipal de Educação de Colatina, por permitir minhas ausências ao trabalho.

Cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos veem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e a altas proas, ainda que sejam de ilusão.

José Saramago

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é a análise das características textuais trabalhadas por José Saramago, na estrutura alegórica de seu romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Para isso, realiza uma revisão teórica do conceito de alegoria, considerando sua origem, formas e subdivisões, e aponta as semelhanças e as desproporções entre alegoria e outras figuras de linguagem. Trata da classificação histórica da alegoria: “alegoria dos poetas” e “alegoria dos teólogos”. Destaca a oposição entre símbolo e alegoria, promovida pelos românticos e enfoca o conceito de “leitura alegórica”. Pontua os elementos alegóricos presentes na narrativa: nos vocábulos que ilustram o seu próprio título, na intertextualidade com os ditos populares, nas personagens, no narrador e nos espaços narrativos. Fundamentada nos estudos de Walter Benjamin, Flávio Kothe, João Adolfo Hansen, Mikhail Bakhtin e Marc Augé, busca ressaltar o romance de Saramago como espaço de questionamento do homem no mundo.

Palavras-chave: José Saramago – Ensaio sobre a cegueira. José Saramago – alegoria. Narrativa alegórica.

ABSTRACT

The objective of this research is the analysis of textual features worked by José Saramago, the allegorical structure of his novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995). It presents a review of the theoretical concept of allegory, considering its origins, forms and subdivisions, and points out the similarities and the imbalance between allegory and other figures of speech. This sort of historical allegory: "allegory of poets" and "allegory of theologians." It highlights the opposition between symbol and allegory, promoted by the romantics and focuses on the concept of "allegorical reading." It points to the allegorical elements present in the narrative: the words that illustrate his own title, the intertextuality with the sayings, the characters, the narrator and narrative spaces. Based on studies of Walter Benjamin, Kothe Flávio, João Adolfo Hansen, Mikhail Bakhtin and Marc Augé, seeks to highlight the novel by Saramago as a place for questioning the man in the world.

Keywords: José Saramago – Ensaio sobre a cegueira. José Saramago – allegory. Allegorical narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. SOBRE A ALEGORIA	15
1.1. CONCEITOS E FORMAS.....	18
1.1.1. As subdivisões retóricas da alegoria	27
1.2. METAFORIZANDO A ALEGORIA.....	29
1.2.1. O contraste ideológico entre símbolo e alegoria	31
1.3. A LEITURA DA ALEGORIA E A LEITURA ALEGÓRICA.....	34
1.4. OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ALEGORIA.....	35
2. ALEGORIA NO <i>ENSAIO</i>	40
2.1. DA ALEGORIA DE GÊNERO À ALEGORIA COMO NECESSIDADE..	43
2.2. O ENSAIO E A CEGUEIRA.....	45
2.3. IMAGENS DO ALEGÓRICO NA ESCRITA SARAMAGUIANA.....	52
2.4. A ALEGORIZAÇÃO DAS PERSONAGENS.....	58
2.4.1. Os riscos e os rabiscos do alegórico nas personagens	63
2.4.2. O narrador	78
2.5. O NÃO-LUGAR NO TERRITÓRIO DA ESCRITA.....	80
2.5.1. O manicômio: espaço de ressignificação de valores	83
2.5.2. Nas estradas e nos encontros	91
2.5.3. A casa: o regresso ao lugar antropológico?	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Por que as obras de Saramago instigam tanto os leitores? Por que, embora já tenham sido abordadas sob vários aspectos, ainda continuam despertando o interesse de tantos estudiosos?

Muitos motivos poderiam ser aqui expostos, mas acreditamos que o que mais nos incita na obra de José Saramago é o seu modo de narrar, que demonstra claramente sua preocupação com o histórico e com o social. É impossível não perceber o vínculo entre sua obra e os problemas que afetaram [e afetam] a sociedade.

Para caracterizar o estilo da escrita saramaguiana, Massaud Moisés afirma que

Saramago escreve num estilo que preserva, ou mesmo intensifica a oralidade dos romances, graciosa instantaneidade requerida pela anotação de eventos cotidianos [...]. É sabido que os ficcionistas, sobretudo os prolíferos, sempre dão a impressão de estar redigindo um diário enquanto fantasiam e constroem o enredo das suas narrativas. Ou, ao menos, de pensar no registro do seu dia-a-dia de modo a recolher o vaivém da sorte e a matéria que não cabe nas suas histórias ou ainda não sofreu o caldeamento imaginário para converter-se em obra literária. Se muitos escritores férteis se contentam com a transfiguração do seu viver cotidiano, aproveitando dele aquilo que mais lhes serve como fonte de inspiração, outros há cuja experiência diária, variada e múltipla, extravasa a ponto de requerer um espaço próprio. É o caso de José Saramago¹.

De fato, o estilo da escrita saramaguiana ocupa um espaço singular e acrescenta à literatura um questionamento inquietante sobre os valores do mundo contemporâneo.

A História de Portugal foi, por muito tempo, o tema de vários de seus romances. *Ensaio sobre a cegueira* é o primeiro romance em que Saramago se afasta da proposta de revisitar a História menos recente e passa a focalizar as misérias das sociedades urbanas atuais. Essa obra inaugura a fase universal

¹ MOISÉS, Massaud. Nos Cadernos de 'Cadernos de Lanzatore', a imagem do 'eu' de José Saramago. In: *Jornal da Tarde*, maio/1999. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/massaud.html>. Acesso em: 06 abril 2009.

do escritor, como pensa Sandra Aparecida Ferreira², um momento em que ele deixa de priorizar a História como condutora da sua narrativa e passa a analisar o homem na sociedade contemporânea. Nas palavras do próprio autor, no “Discurso de Investidura”, ao receber o título de Doutor “Honoris Causa: “Foi a primeira obra de uma fase que se veio prolongando até hoje e sobre cujo futuro não me atreverei a fazer demasiadas previsões...”³.

Juntamente com *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (200), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), compõe o que Saramago convencionou chamar de “trilogia involuntária”.

[os três livros] têm, de facto, uma identidade própria. Em primeiro lugar, do ponto de vista formal, são alegorias. Depois, têm todos um estilo mais sóbrio, mais directo, menos expansivo, menos "barroco". E, por último, de uma maneira mais ou menos metafórica, eles são o que chamo a diferença entre a estátua e a pedra. Diria que ao contemplarmos a estátua, não estamos a pensar na pedra que está para além da superfície trabalhada pelo escultor. Agora, já não é a estátua que me interessa, mas a pedra que a faz. (...) Estes três últimos livros são tentativas de ir além da superfície, ver o que está lá dentro e, provavelmente, perder-me no seu interior... O que me preocupa neste momento é saber: que diabo de gente somos nós?⁴.

Podemos, então, afirmar que, nesses três romances (embora tratem de assuntos totalmente distintos) visualizamos, de alguma maneira, a preocupação de Saramago com os conflitos do mundo contemporâneo. Sendo assim, o termo “trilogia” não está diretamente relacionado à unidade temática, mas a uma unidade intencional de abordar, por meio da literatura, o conflito entre o homem e o seu meio social, na incessante busca pela identidade humana.

Nos textos de Saramago, “quase sempre, a arquitetura discursiva se bipolariza, mantendo como resultado uma tensão ideológica, ou a sua conversão através

² FERREIRA, Sandra Aparecida. Da estátua à pedra (A fase universal de José Saramago). Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 22.

³ SARAMAGO, José. *Discurso da solene investidura como Doutor Honoris Causa na Universidade de Salamanca*. Madrid, 2007. Disponível em: <http://www.oei.es/n4870.htm>. Acesso em: 05.03.2009.

⁴ SARAMAGO, José. In: *Nova cultura*, jan. 2001. Disponível em: <http://www.novacultura.de/caverna.html>. Acesso em 20 jan. 2011.

da ironia ou da conclusão (ou abertura) claramente moralista!”⁵. Segundo essa perspectiva, a dimensão alegórica da narrativa diz respeito a sua característica de comunicar outra coisa para além do que está escrito⁶, quando a história remete o leitor a uma moral que não está diretamente explícita no romance, mas que é possível dela apropriar-se por analogia, ou seja, por meio de uma leitura textual, que nos permita identificar um sentido abstrato, mais profundo, sempre de caráter moral.

A alegoria é figura constante em muitas de suas obras, até mesmo as anteriores à “triologia”. Segundo Carlos Reis, o poder inventivo de símbolos, alegorias e estranhas personagens tem, abundantemente, povoado a ficção deste autor⁷. Ao analisar *A jangada de pedra* (1986), Gisela Maria de Lima Braga Penha observa “a importância assumida pela alegoria na estrutura composicional desse romance de Saramago”⁸. Maria Alzira Seixo percebe uma “feição alegórica” em *Objecto quase* (1978), *Memorial do convento* (1982) e *Que farei com este livro?*(1980).

Ensaio sobre a cegueira também traz, como veremos, em sua estrutura narrativa a alegoria, figura de linguagem que possibilita ao escritor a produção de um texto que vai ao encontro de suas inquietações e que, neste estudo, iremos analisar como o procedimento basilar na construção do romance.

Sabemos que não é fácil investigar o universo teórico da alegoria, considerando-se a longa tradição crítica em torno dessa figura retórica, mas espelhando-nos no exemplo de Walter Benjamin, que se manteve firme na ideia de aprofundar-se em seu objeto de estudo “até que sua estrutura interna apareça com tanta essencialidade que se revele como origem”⁹, também pretendemos, por meio desta pesquisa, visualizar a estrutura alegórica presente na composição de *Ensaio sobre a cegueira*.

⁵ SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 18.

⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 14.

⁷ REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 27.

⁸ PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. *A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago*. São Paulo: Unesp, 2007. p. 34.

⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 68.

No primeiro capítulo, trataremos do conceito de alegoria, iniciando-o com um breve percurso por alguns fatos históricos que transformaram a percepção desse recurso retórico. Consideraremos os períodos, nos quais a alegoria foi utilizada, observando sua origem, conceitos, formas e as subdivisões, segundo o critério da clareza, além de apontar as semelhanças e desproporções entre alegoria e outras figuras. Faremos uma reconstituição teórica da alegoria em suas duas instâncias: a retórica, “alegoria dos poetas”, e a hermenêutica, “alegoria dos teólogos”. Destacaremos, ainda, uma das grandes preocupações dos teóricos ligados ao estudo da Retórica: a oposição entre símbolo e alegoria, contraste ideológico promovido pelos românticos. Daremos um enfoque especial ao conceito de “leitura alegórica”, segundo a teoria de Flávio Kothe (1986). Nosso embasamento teórico, nesse capítulo, segue, também, a linha crítica e metodológica dos estudos de João Adolfo Hansen (2006) e Walter Benjamin (1984).

O segundo capítulo buscará destacar e analisar algumas características textuais trabalhadas pelo autor na estrutura alegórica do romance. Baseados nos estudos de Mikhail Bakhtin (2008) e Marc Augé (1994), pontuaremos os elementos alegóricos presentes na narrativa: nos vocábulos que ilustram o próprio título, na intertextualidade com os ditos populares, nas personagens, no narrador e nos espaços narrativos.

Parece-nos bastante oportuna a escolha da alegoria como a linha teórica fundamental para a análise do *Ensaio sobre a cegueira*, pois ela nos possibilitará reconhecer as posições já estabelecidas e, ao mesmo tempo, nos abrirá um leque de novas interpretações, através das reflexões que, a partir do próprio romance, suscitaremos. Com isso, procuraremos discutir a posição autoral de José Saramago, sempre empenhado no projeto de uma ficção que se constitui espaço de questionamento do homem no mundo.

1. SOBRE A ALEGORIA

A alegoria é a própria ontologia da obra literária. À medida que o leitor lê a si mesmo através do texto, ele não lê propriamente o texto do autor nem o autor no texto, mas apenas o autor que ele mesmo se torna por meio do texto do autor. O texto do leitor e o texto do autor não são absolutamente idênticos: um é a alegoria do outro.

Flávio Kothe

Segundo Flávio Kothe¹⁰, a criação da Retórica é atribuída a Coráx e Tísias (séc. V a.C.) e foi aprimorada pelos sofistas que adquiriram grande prestígio como professores dessa arte. Eles concentravam sua atenção, principalmente, nas técnicas de persuasão, menosprezando o verdadeiro conhecimento daquilo que discutiam.

Sócrates e Platão eram contrários aos sofistas e sustentaram que a Retórica era a negação da própria Filosofia. Assim, Platão estabelece uma distinção clara entre um discurso argumentativo dos sofistas, direcionado à manipulação, e o discurso argumentativo dos filósofos, que busca a verdade, por meio do diálogo. A Filosofia surge, assim, como discurso dirigido à razão e não à emoção dos ouvintes.

Aristóteles, por sua vez, busca um equilíbrio entre a teoria de Platão e a dos sofistas, através da argumentação. Depois de Aristóteles, a Retórica confirmase como a arte de compor discursos, que prima pela estética e desvaloriza a dimensão argumentativa cultivada pelos sofistas.

A Retórica, antes vista como um discurso utilizado para enganar, por meio de argumentação pomposa e sem conteúdo, em Aristóteles ganha *status* de

¹⁰ KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática 1986. p.7.

seriedade, relacionando-se com a Dialética e a Filosofia. Essa seriedade foi reforçada por Cícero e Quintiliano.

De acordo com Kothe¹¹, a Retórica, a princípio utilizada como uma forma de imposição da verdade, era composta por cinco longas partes: invenção, disposição, elocução, memória e prolação. Isso implica a sua identificação a “processos habilidosos ou invulgares de expressão, repertório de tropos e figuras”¹². Ainda segundo Kothe, na Retórica greco-romana, os adornos do discurso, antes considerados desprezíveis, ganharam destaque, sobrepondo-se e desviando-se da transmissão do objeto inicial: a verdade.

Para Aristóteles, a retórica era uma parte da dialética: sendo a verdade demasiado débil para se impor, precisava contar com um instrumento que a tornasse mais eficaz. De um instrumento da verdade, a retórica tornou uma finalidade em si e, depois, um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade. Ou melhor: tornou-se cabal demonstração da verdade entendida como vontade de poder. Essa deturpação já estava contida em potencial na *Arte retórica*, de Aristóteles, pois grande preocupação deste se voltava para os vários tipos de público, para o modo de como melhor atingi-lo. A persuasão, o exercício da vontade, tornou-se essência da retórica.¹³

No século I a.C., Cícero sistematizou os fundamentos da Retórica em duas obras fundamentais *De oratore* e *Orator*. Em Quintiliano (séc. I d.C.), a Retórica transforma-se em oratória, ou seja, na arte do bem falar. Essa teoria é claramente exposta em sua obra *Institutio Oratoria*.

Durante a Idade Média, a Retórica foi uma das três artes liberais ensinadas nas universidades, juntamente com a Lógica e a Gramática, constituindo o *trivium*.

Da Idade Moderna até o século XIX, foi considerada como importante parte da educação ocidental, mediante a necessidade de formar oradores e escritores capazes de convencer plenários, por meio de seus argumentos. Entretanto, com o desenvolvimento do discurso científico, a dimensão argumentativa da Retórica começa a desmoronar. Não se trata mais somente de convencer, é preciso demonstrar provas, fatos, dados.

¹¹ KOTHE, op. cit, 1986. p.7.

¹² Loc. cit.

¹³ Ibid., p. 8.

Embora seja retomada no século XX, em consequência da generalização das teses relativistas, a Retórica, nesse período, passa a ser vista de forma pejorativa, alterando seu conceito e suas idéias. Essa visão adulterada da Retórica persiste na atualidade, já que, para muitos, ela ainda é sinônimo de discurso vazio.

Conceitos e ideias à parte, ao nosso estudo interessa, exclusivamente, que a Retórica se liga à teoria do discurso e ao poder da linguagem, uma vez que a alegoria pertence, originariamente, à esfera do discurso, do *logos*, sendo, pois, um recurso de linguagem, que possui uma dimensão textual extensa e, por vezes, abrange a totalidade de uma obra literária.

Para a análise de um texto literário, muitas vezes, defrontamo-nos com dúvidas cruciais: será que realmente a teoria escolhida é a que melhor abrange as possibilidades interpretativas da obra em questão? Será que realmente este caminho crítico e metodológico é o mais acertado para melhor investigar o objeto que nos incita? Ora, nenhuma obra literária é totalmente, digamos, “ajustada” a determinada teoria, mas traz em si um emaranhado de significações, uma fonte inesgotável de perguntas e respostas capaz de fazer-nos confundir e desviar-nos do foco.

A obra de Saramago, um dos autores de Língua Portuguesa mais festejados pela crítica literária, já foi abordada sob diversos aspectos, o que torna ainda mais difícil a escolha de um texto, de um tema e de uma linha teórica que nos sirva de instrumento analítico eficaz para adentrarmos em seu universo literário.

Dessa forma, é interessante deixar que a obra nos conduza e mostre-nos ela própria o melhor caminho a seguir, a melhor linha teórica para abordá-la, sempre privilegiando o romance Saramago como ponto de partida, para inseri-lo num contexto histórico, social e cultural com o qual mantém estreitas relações.

O presente estudo visa analisar os aspectos alegóricos sobre os quais se estrutura o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), tendo em vista que as

referências citadas nesta pesquisa não contemplam um estudo pormenorizado da alegoria neste romance de Saramago. Procuraremos, então, perceber, mais detalhadamente, como o autor utiliza-se da ambiguidade alegórica na construção do seu romance.

Pode-se afirmar que a alegoria se manifesta nos textos há muito tempo, desde os primórdios da humanidade. Há a presença de momentos alegóricos na mitologia grega e romana¹⁴, na filosofia platônica¹⁵ e também na Bíblia¹⁶ há belos exemplos da linguagem alegórica. Dessa forma, faz-se necessário articular o estudo da alegoria ao seu contexto cultural, investigando o modo como ela foi aplicada a cada um desses contextos, a fim de melhor compreender sua presença num romance contemporâneo.

1.1. CONCEITOS E FORMAS

O conceito de alegoria sofre alterações durante os tempos. Para melhor entender seu uso e noções, partiremos do seu significado tradicional, para chegarmos ao conceito proposto por Walter Benjamin, que reabilita a figura como ruína, onde seu sentido ganha multiplicidade em cada fragmento.

Conforme Sergio Paulo Rouanet, no prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, a alegoria, de modo geral, assim é compreendida:

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra¹⁷.

¹⁴ Como exemplo, podemos citar as alegorias presentes no enigma da Esfinge, no mito de Édipo e no mito de Orfeu e Eurídice.

¹⁵ O mito da caverna na república de Platão (séc. IV a.C.), por um processo alegórico, mostra como a alma passa da ignorância à verdade. CEIA, Carlos. Alegoria. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em:

<http://www.nsrio.com/arquivo/redens/projetoperegrino/projetos/texto1/Copy%20%5B11%5D%20of%20index.htm>. Acesso em: 05 maio 2010.

¹⁶ “As primeiras exegeses alegóricas concentram-se nas epístolas de S. Paulo, onde se compara a Igreja a uma noiva”. CEIA, op. cit. Acesso em: 05 maio 2010.

¹⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 37.

Literalmente, alegoria significa *dizer o outro*, dizer alguma coisa diferente do sentido literal. Veio substituir um termo ainda mais antigo, *hypónoia*, que queria dizer *significação oculta*. Este termo “era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais”¹⁸.

Como expressão cultural do mundo civilizado, atribui-se à Antiguidade greco-latina a origem do recurso ao alegórico como forma retórica ou poética; mas como técnica de representação do mundo abstrato ou imaginário, a alegoria reponta ao começo da própria espécie humana, persistindo ainda com a sua constituição original em ritos tribais ou formalidades folclóricas e religiosas¹⁹.

Entendida como uma representação concreta de uma idéia abstrata, a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. Segundo Kothe, “a questão do que é a alegoria se revela, entretanto, bastante complicada”, pois “nesse terreno não há tanta certeza quanto se pretende”²⁰. Por vezes classificada, equivocadamente, apenas como uma figura de linguagem, a alegoria propõe uma interpretação de si mesma, que vai além das aparências, das coisas e dos fatos, ou seja, dizer alguma outra coisa além daquilo que à primeira vista parece. Nela, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”²¹.

Esse sentido outro, não claramente expresso, faz com que a alegoria seja julgada de acordo com o critério da amplitude, da totalidade, sinalizando para toda ou qualquer significação. Dessa forma, é na análise do contexto em que ela é gerada que seus sentidos naturais podem e devem ser examinados.

De acordo com Flávio R. Kothe,

a alegoria é um tropo de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança,

¹⁸ CEIA, op. cit. Acesso em: 05 maio 2010.

¹⁹ KOTHE, op. cit. p. 52.

²⁰ Ibid., p. 07.

²¹ BENJAMIN, op. cit., 1984, p.197.

do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo²².

Kothe afirma ainda que “a alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado ou mostrar-se obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial”²³. Pode-se considerar, portanto, que, por estar vinculada à realidade, uma alegoria é construída por elementos convencionais, que facilitam sua compreensão, e também por elementos obscuros, subjacentes e profundos.

Segundo Kothe,

[...] como representação concreta e convencional de uma idéia abstrata, a alegoria tem um caráter autoritário que inibe avanços. À medida que a idéia não é porém, apenas abstrata e a interpretação precisa avançar suas hipóteses além do objeto para poder chegar até ele, a alegoria introduz uma inquietação inovadora, assim como se mostra um rico instrumento de expressão²⁴.

Dessa forma, na alegoria, o claro não é tão evidente e o obscuro, por vezes, configura-se de maneira tão clara que seu conteúdo acaba por se revelar adequadamente.

Nesse jogo entre seus aspectos convencionais e obscuros, a alegoria provoca novas interpretações, pois é incapaz de esgotar-se em uma única leitura; ao mesmo tempo, não revela nada além do já conhecido. Kothe considera que, “oscilando entre a obscuridade e a absoluta convencionalidade, a alegoria parece negar-se em ambos os casos”²⁵.

Os aspectos convencionais conferem à alegoria certa dose de autoritarismo ou conservadorismo. Dessa forma, ao direcionar leituras, a alegoria pode acabar reforçando e legitimando valores, “apontando sempre para uma determinada conclusão como única e verdadeira”²⁶. Ao mesmo tempo, torna-se contraditória ao sugerir que se revelem conteúdos até então ocultos, pois “aponta, ainda que

²² KOTHE, op. cit., 1986. p. 19.

²³ Loc cit.

²⁴ KOTHE, op. cit., 1986. p. 18.

²⁵ Ibid., p. 20.

²⁶ Ibid., p. 25.

involuntariamente, para outros níveis de conteúdo e, daí, para novos modos de manifestá-los”²⁷.

Segundo João Adolfo Hansen²⁸, a primeira definição de alegoria nos é oferecida por Aristóteles em sua *Poética*. Posteriormente, Cícero e Quintiliano retomam a discussão, atribuindo-lhe um novo significado. Cícero, no *De Oratore*, 27, afirma que a alegoria é uma transição do sentido próprio ao sentido figurado. Esta fusão entre os dois sentidos constitui um objeto de clareza, o que, para o retórico, teria uma função didática.

Quintiliano, em sua *Instituição Oratória III, Livro VIII*²⁹, mostra que a alegoria, em latim *inversio*, apresenta um sentido contrário à significação comum das palavras, e às vezes até o oposto de sua significação habitual. Segundo sua definição de alegoria, inclui a ironia como tropo de oposição, uma vez que a ironia estabelece contraste entre o modo de enunciar o pensamento e seu conteúdo, isto é, ela afirma para dizer outra coisa.

De acordo com Hansen, o conceito de alegoria, apresentado por Quintiliano, é adaptado pelos padres primitivos e medievais, para a interpretação alegórica da Bíblia. Santo Agostinho não teoriza claramente sobre a alegoria, mas afirma que ela nada mais é do que o tropo a partir do qual outra coisa é dita. Isidoro de Sevilha define-a como “fala outra”, ou seja, uma coisa soa e outra é entendida. Beda, o Venerável, define a alegoria como o tropo com o qual se significa outra coisa que não o que é dito. Dionísio não valoriza a alegoria designada para fazer referências ao celestial. Para ele, as analogias artísticas que expressam o Divino são limitadas pelos homens, portanto, as imagens não são sagradas, apenas referem-se ao sagrado. Dessa maneira, podemos entender que os Padres veem a alegoria como o desvelar dos mistérios divinos, enquanto que Quintiliano a vê como ornamento do discurso.

Na modernidade, a redefinição de alegoria foi elaborada, segundo Hansen, por Heinrich Lausberg, ao retomar definições anteriores de Aristóteles, Cícero e

²⁷ KOTHE, op. cit., 1986. p. 25.

²⁸ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p.179.

²⁹ HANSEN, op. cit., 2006. p. 28.

Quintiliano. Assim, para Lausberg, “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”³⁰.

A alegoria, portanto, representa uma coisa para indicar outra, expressa uma idéia abstrata, por meio de algo concreto, que exprime o sentido não compreensível de imediato, e totalmente diverso do sentido literal. Um exemplo comumente usado para se explicar o procedimento alegórico é a figuração da Justiça. A idéia abstrata de justiça se concretiza na imagem de uma mulher com os olhos vendados, portando uma espada em uma mão e uma balança em outra.

Maria Zenilda Grawunder em seu livro *A Palavra Mascarada – Sobre a Alegoria*, ilustra sua definição de alegoria, através da obra *Alegoria da Paciência*, de Giorgio Vasari. Segundo Grawunder, a ideia da obra surge em 1551, a pedido do bispo Benedetto Minerbetti. O pintor demorou cerca de três anos para concluí-la e, por não ser um pintor renomado, solicitou ajuda a Michelangelo, que recusou várias de suas ideias. Por este motivo, a pintura de Vasari foi aprovada somente em 1554. Na obra,

a Paciência é representada por uma figura feminina, nem completamente vestida, nem completamente despida, para mostrar o equilíbrio entre a riqueza e a pobreza; um pé acorrentado, para não afetar parte mais nobre do corpo; e de braços cruzados, para revelar o propósito de não se libertar, de esperar até que os pingos d’água, caindo de uma velha clepsidra, consumam a pedra onde está acorrentada, concepção análoga ao ditado popular sobre a paciência: *água mole em pedra dura...*³¹

Para Grawunder, uma das funções da alegoria é “a de definir ou preencher um espaço ideal, quer na vida pessoal, quer na vida religiosa, filosófica ou política”³². A autora afirma ainda que

o texto alegórico, por conceituação, institui-se no duplo textual de natureza analógica, pluralidade metafórica representativa de mais uma realidade, histórica, ideal e ficcional. Sendo assim, significativamente oferece mais de uma informação, oferece ao seu

³⁰ HANSEN, op. cit., 2006, p.01.

³¹ GRAWUNDER, op. cit., 1996. p.17.

³² Ibid., p. 18.

intéprete a possibilidade de exercício hermenêutico que ultrapassa os limites do emotivo, para envolvê-lo em sua unidade emotivo-intelectual, como ser histórico³³.

O uso da alegoria remete-nos à época da Antiguidade Clássica, na composição artística, desde a pintura e a escultura até a literatura. Hansen explica que este uso sofre alterações em suas conceituações, durante os tempos, e afirma que a alegoria faz parte do modo de compor a arte, não sendo interessante generalizá-la. Assim, Hansen sustenta ainda que, na análise de uma obra literária, que possua um nível elevado de complexidade interpretativa, a presença da alegoria pode contribuir para a interpretação do texto, em toda a sua unidade. Conforme Edgar Wind, o uso dual da alegoria se justifica

Se um pensamento é complicado e difícil de seguir, necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade. Por outro lado, se uma idéia é simples, há alguma vantagem em representá-la através de uma rica figuração que pode ajudar a dissimular sua nudez, [...], remetendo a alegoria assim pensada a Platão, que a utiliza como artifício sofisticado – como alegoria retórica.³⁴

Há dois tipos de alegoria, “complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas”³⁵: “alegoria dos poetas” e “alegoria dos teólogos”. A primeira, construtiva, “uma maneira de falar e escrever”³⁶. A segunda, interpretativa, “um modo de entender e decifrar”³⁷. Na verdade, estas denominações correspondem à classificação medieval, respectivamente, *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*. Para Hansen, “o básico a ser mantido dessas distinções é que a alegoria factual afirma uma similitude essencial, desejada e escrita por Deus, ao passo que a alegoria verbal é produto apenas da imaginação humana, como ficção”³⁸.

Como processo criativo de construção do discurso, que retoma a oposição retórica sentido próprio/sentido figurado³⁹, a “alegoria dos poetas”, oriunda

³³ GRAWUNDER, op. cit., 1996. p. 28.

³⁴ WIND apud HANSEN, op. cit., 2006. p. 26.

³⁵ HANSEN, op. cit., p. 08.

³⁶ Loc cit.

³⁷ HANSEN, op. cit, 2006. p. 08.

³⁸ Ibid., p. 117.

da Antiguidade greco-latina e mantida pela Idade Média, é mimética, representativa e funciona por semelhança, sendo expressa por palavras, apenas. Mecanismo retórico para ornamentar o discurso, a “alegoria dos poetas” é elaborada, intencionalmente, na estrutura da própria obra da ficção, com normas previstas e limitadas, denotando caráter técnico. Como procedimento de ornamentação, a alegoria pode ser analisada na leitura do Livro II de *A república*, de Platão⁴⁰, em que se desenvolve um lugar-comum alegórico, o da viagem por mar.

Entretanto, segundo Hansen, há *outra*, cristã e medieval, intitulada por *alegoria dos teólogos*, também denominada de *figura, figural, tipo, antítipo, tipologia, exemplo*. Hermêutica e crítica, esta *outra* alegoria é um modo de interpretação, pois revela supostas verdades religiosas nomeadas por palavras, figuradas em textos sagrados. Dentro de um propósito essencialista, fundamenta-se na crença divina, “nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia”.⁴¹

Dessa forma,

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamente um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela, pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria⁴².

Do ponto de vista hermenêutico, a alegoria é considerada como técnica de interpretação, que, segundo Hansen, “decifra significações tidas como

³⁹ “Há, portanto, na alegoria retórica dois sentidos: um próprio da ordem do inteligível (o primeiro dos termos da comparação) e outro figurado ou sensível, implícito no tropo e dependente da decifração pelo receptor, afetivo, mas envolvendo também procedimentos racionais, lógicos, mediados pela metáfora”. CAETANO, Daniele Nunes. *O processo de produção imagético-retórico da alegoria*. Disponível em: <http://pucminas.br/imagetdb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20081029100044.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2010.

⁴⁰ Também denominada de “alegoria metafísica”, em que se apresenta uma relação das ideias; modelo entre o mundo sensível e o mundo idealizado por Platão com a passagem da alegoria da caverna. Cf. MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. 4 éd. revue et augmentée. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 73.

⁴¹ HANSEN, op. cit., 2006. p.11-12.

⁴² Ibid., p. 9.

verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das *Escrituras*⁴³. De acordo com a alegoria dos teólogos, “existe uma prosa do mundo a ser pesquisada na Bíblia”⁴⁴. Hansen nos antecipa: “se as coisas podem ser consideradas signos na ordem da natureza, é porque são signos na ordem da revelação. Os termos das Escrituras designam coisas, homens e acontecimentos e estes, por sua vez significam verdades morais, místicas, escatológicas”⁴⁵.

Assim, para os primeiros Padres da Igreja e da Idade Média, o exercício interpretativo está focado na análise do sentido espiritual das coisas, que são vistas como figuras alegóricas, e não nas palavras que as representam.

A alegorização cristã cria um conjunto de regras interpretativas, onde são contempladas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos, nomeados por elas, mas não reflete sobre as palavras expressas no discurso.

Assim, ao passo que a Retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo linguístico, os padres primitivos da Igreja e a Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo. Por outros termos, os padres fizeram a distinção de *sentido literal*, expresso por “letras” de palavras humanas como sentido literal próprio e sentido literal figurado, e *sentido espiritual*, revelado por coisas, homens e acontecimentos das *Escrituras*⁴⁶.

Na alegoria hermenêutica, os significados são revelados pelas coisas representadas pelas palavras, que podem denotar sentido próprio ou figurado, independentemente. Já na alegoria greco-latina, “o sentido próprio também é discurso e pressuposto do figurado”⁴⁷.

A interpretação hermenêutica dos textos se faz segundo três coordenadas, cujo objetivo maior é afirmar os princípios cristãos, em que Deus é a significação de todas as significações, a graça, a salvação:

consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis;
consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e

⁴³ HANSEN, op. cit., 2006. p.91.

⁴⁴ Loc.cit.

⁴⁵ Loc cit.

⁴⁶ HANSEN, op. cit., 2006. p. 12.

⁴⁷ Ibid., 2006. p.92.

puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana, segundo grau de maior ou menor proximidade na maneira pela qual figuram Deus. A interpretação não se ocupa de meras classificações verbais, mas da estrutura mesma do universo e de sua ordem⁴⁸.

Na esfera da hermenêutica, a interpretação é analógica e insere a história humana no paradigma bíblico da Queda do homem, quando Adão e Eva foram expulsos do paraíso. De acordo com Hansen, é, portanto, nessa visão de que o homem já nasce impregnado de pecado e deve, ao longo de sua vida, orientar-se segundo a doutrina cristã para alcançar a salvação, que os primeiros padres da Igreja processam a alegoria, por meio da divulgação da prática da fé cristã.

É exatamente nesses valores sacralizados, com os quais a alegoria trabalha, que se estabelece o sentido de salvação e de permanência, e onde, também, manifesta-se sua natureza estática e fechada.

A *alegoria dos teólogos* não é formal tal como a *alegoria dos poetas*. Para Jeanne Marie Gagnebin:

[...] desde os inícios do cristianismo, o *Antigo Testamento* aparece como um discurso premonitório do *Novo*, do advento messiânico. Não são somente os Profetas que anunciam o Cristo, mas sim o texto inteiro do Antigo Testamento, a história da Antiga Aliança entre Deus e Israel prefigurando a Nova Aliança realizada em Cristo. A alegoria ocupa, portanto, um lugar privilegiado na religião cristã: ela não é somente uma forma de interpretação, ela determina a compreensão da História da Salvação⁴⁹.

E, de acordo com Hansen:

Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do Velho Testamento – o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo – e propõe que, numa passagem determinada do novo Testamento, seja a ressurreição de Cristo, há uma repetição⁵⁰.

Na tipologia são destacadas as semelhanças entre dois acontecimentos de épocas bem distintas (visão alegórica dos dois Testamentos), definindo o passado em relação ao futuro e vice-versa. Dessa maneira,

⁴⁸ HANSEN, op. cit., 2006. p. 92.

⁴⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1999. p.39.

⁵⁰ HANSEN, op. cit., 2006. p. 12.

na operação figural há, assim, um duplo percurso, *prospectivo* e *retrospectivo*. No movimento prospectivo da leitura, a vida humana prefigura no tempo sua existência mais plena no Além. Pelo movimento retrospectivo, é o Além que dá o sentido próprio para o mundo terreno figurado, de modo que os dois movimentos se encontram, circularidade característica do mito⁵¹.

De acordo com Hansen⁵², Beda fundamenta-se na classificação dos signos feita por Santo Agostinho para distinguir alegoria factual de alegoria verbal. Cinco séculos após Beda, São Tomás de Aquino retoma esta distinção, negando, contudo, o sentido espiritual na alegoria verbal e, conseqüentemente, na produção poética. Assim, enfatiza a alegoria factual como Escritura divina feita com coisas e homens. Para Hansen, “o importante a manter da distinção, porém, é que a alegoria greco-latina, tanto construção quanto interpretação, era essencialmente *lingüística*”⁵³.

1.1.1. As subdivisões retóricas da alegoria

Na primeira parte de sua definição⁵⁴ de alegoria, Quintiliano a conceitua sob o ângulo do tropo, podendo ser considerada, portanto, uma transposição semântica de um signo *em presença*, mas que adquire uma significação não-presente. Massaud Moisés define o tropo como “espécie de linguagem figurada, que consiste na translação de sentido de palavra ou expressão de modo que passa a ser empregada em sentido diverso do que lhe é atribuído”⁵⁵. Sendo assim, o tropo, como linguagem figurada, compromete-se tanto com o sentido *próprio* como com o sentido *figurado* e a alegoria funciona como transposição contínua do próprio para o figurado. Para a Retórica antiga, a alegoria é um tropo de salto contínuo, por apresentar incompatibilidade semântica. Conforme o grau de afastamento do segundo discurso em relação ao primeiro, a alegoria pode ir do elogiável ao incoerente. “Por isso, os campos

⁵¹ HANSEN, op. cit., 2006. p. 107-108.

⁵² Ibid., p.109-117.

⁵³ HANSEN, op. cit., 2006. p.11.

⁵⁴ “Metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”. QUINTILIANO apud CEIA.

⁵⁵ MOISÉS, op. cit., 1997. p. 502.

sêmicos da alegoria, com seu léxico, temática e fraseologia, foram ordenados em lugares-comuns (*loci ou topoi*) alegóricos pela retórica”⁵⁶.

Hansen⁵⁷ afirma que, levando em conta a clareza da relação sentido figurado / sentido próprio em função do verossímil, a alegoria como forma de expressão admite subdivisões retóricas, podendo ser: *tota allegoria*, *permixta apertis allegoria* e *mala affectatio*. Essas subdivisões explicam, por exemplo, que o Barroco privilegiou a *mala affectatio*, enquanto que o Neoclassicismo elegeu a alegoria cristalina.

Tota allegoria ou alegoria perfeita ou enigma é a alegoria totalmente fechada sobre si mesma, não se encontrando nela nenhuma referência ao sentido próprio representado. Também chamada de enigma pela classificação retórica tradicional, seu efeito receptivo é hermético, e, do ponto de vista da clareza, pode ser considerada também um defeito.

Permixta apertis allegoria ou alegoria imperfeita é a alegoria tida como mais didática, pois a mistura do sentido próprio e do figurado está a serviço da clareza. Lexicalmente, pelo menos uma parte do enunciado encontra-se no nível do sentido próprio. O predicativo *imperfeita* refere-se a um grau de abertura maior de significações, por isso, para a Retórica antiga, este tipo de alegoria é considerada recomendável. Por ser de fácil entendimento, pode receber diferentes nomes como parábola, fábula ou apólogo.

A *mala affectatio* ou *inconsequentia rerum* ou incoerência apresenta uma mistura de metáforas que pertencem a campos semânticos disparatados, os quais, portanto, não se agregam a um único acervo de significações. Para Hansen, embora o procedimento de figuração seja posto a funcionar, não há especificação ou especificidade na combinação dos termos, o que embaraça ou mesmo impede a continuidade na compreensão do conceito representado.

⁵⁶ HANSEN, op. cit., 2006. p. 32.

⁵⁷ Ibid., p. 54 - 84.

Dessa forma, percebe-se que o princípio da clareza é o ponto de partida para a conceituação da alegoria. Quaisquer outras formas de alegoria seriam derivações ou fugas desse princípio.

Para melhor entender o funcionamento da alegoria, enquanto figura de linguagem, faremos um breve apontamento sobre suas semelhanças e desproporções com relação à metáfora, à comparação, à fábula, à ironia e à paródia.

1.2. METAFORIZANDO A ALEGORIA

Para a Retórica antiga, como vimos, a alegoria é um *ornatus* ou ornamento discursivo, definida como metáfora ou tropo de pensamento com base numa relação de semelhança. Como figura de linguagem, a alegoria parte da relação entre dois elementos figurativos para expressar um significado abstrato, assim como a metáfora. Quando se trata da relação metáfora/alegoria, enquanto extensão, pode-se afirmar que a alegoria é quantitativa⁵⁸.

O que as distingue, portanto, é que a metáfora é considerada tropo de léxico, por substituir um termo isolado, apoiando-se na semelhança entre duas palavras diversas, enquanto que a alegoria equivale a um enunciado, a uma expressão e até mesmo a um texto inteiro, no qual seu significante pode ser constantemente alterado, desde que se mantenham a verossimilhança e a partilha comum da convenção com o seu significado⁵⁹.

De acordo com Hansen, a alegoria “subtende o projeto de afirmar uma presença *in absentia*”⁶⁰, mas ela também se aproxima da comparação e da metáfora. Todavia, a comparação é lógica, pois “evidencia o processo enquanto o constrói”⁶¹; a metáfora constrói-se através da imaginação; a alegoria, entretanto, engloba os dois processos: é, simultaneamente, lógica e criativa.

⁵⁸ HANSEN, op. cit., 2006. p. 30.

⁵⁹ Ibid., p. 12.

⁶⁰ Ibid., p. 33.

⁶¹ Ibid., p. 34.

Ao pontuar a metáfora, a fábula e a alegoria, Flávio Kothe assegura que a “alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada, enquanto a fábula é uma alegoria em forma de história curta e com uma conclusão moral [...]”⁶², que seria a concretização daquilo que o autor classifica como *gesto semântico*, algo intrínseco a toda obra de arte. Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, daí a sua afinidade com a parábola e a fábula. Tzvetan Todorov considera que “a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura, onde o sentido primeiro das palavras tende a apagar-se completamente”⁶³.

De acordo com Fábio Quintiliano, “a alegoria apresenta um sentido diverso do das palavras, e às vezes até contrário”⁶⁴. Sendo assim, ela pode significar uma coisa em palavras e outra em sentido, alinhando-se à metáfora, à comparação ou ao enigma. Para o rétor romano, de acordo com Hansen, a alegoria apresenta também algo totalmente diverso do sentido das palavras, pondo em questão o sarcasmo, o provérbio, a contradição. À sua linha de definição, Quintiliano ainda insere a ironia e a paródia. A primeira, como tropo de oposição, pois afirma para dizer outra coisa, e a segunda, por seu caráter representativo e mimético, que comporta dois discursos, onde o segundo desloca e nega o primeiro.

A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; como referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através da alusão e substituição. Isso é possível desde que uma sinédoque – (parte pelo todo) – obtida a partir de um conjunto maior tem a extensão de seu campo nocional diminuída ou mesmo apagada⁶⁵.

⁶² KOTHE, op. cit., 1986. p.13.

⁶³ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva., 1970. p. 60.

⁶⁴ HANSEN, op. cit., 2006. p. 28.

⁶⁵ *Ibid.* p.36.

1.2.1. O contraste ideológico entre alegoria e símbolo

Na Antiguidade Clássica, alegoria e outros recursos estilísticos não apresentavam uma distinção clara e precisa. No Romantismo, porém, promove-se a oposição entre alegoria e símbolo, o que se torna uma das grandes preocupações dos teóricos ligados ao estudo da Retórica.

Para os românticos, o símbolo é totalmente oposto à alegoria. Analisada sob a mesma conceituação da Retórica antiga, a alegoria, segundo o pensamento romântico, volta-se contra si mesma. Ao classificarem-na como um ato de discurso, os românticos universalizaram seu conceito para *toda* alegoria.

Confundida numa só – a alegoria – é então conceituada como *particular para o universal* (Schelling Goethe), como invólucro ou revestimento exterior e artificial de uma abstração. Segundo os românticos, o símbolo – que a tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista *não* distinguia da alegoria – é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso, sua significação é sempre imediata; em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral⁶⁶.

Do grego *sym* (conjunto) e *balleim* (colocar), símbolo significa “colocar dentro”. Em outras palavras, na simbologia, há uma fixação, uma imanência de sentido, uma junção entre o significado e o significante que se integram numa unidade harmoniosa. Segundo Georg Friedrich Creuzer, “no símbolo, o próprio conceito é mostrado no mundo corpóreo, e em imagem o vemos, direta ou indiretamente”⁶⁷.

Assim, parece-nos legítimo considerar que “a alegoria diferencia-se do símbolo pelo seu aspecto moral e por considerar a realidade representada elemento por elemento e não no seu conjunto”⁶⁸. A alegoria revela-se na lacuna, no fragmento e, por esse motivo, seu emprego põe em risco a totalidade do símbolo.

⁶⁶ HANSEN, op. cit., 2006. p. 15.

⁶⁷ CREUZER apud HANSEN, ibid. p.17.

⁶⁸ CEIA, op. cit. Acesso em 05 maio 2010.

Para Benjamin, a excelência da alegoria está em destituir o texto de sua função original, desestabilizar o mundo das coisas. Ao arrancar partes e fragmentar o todo, o processo alegórico promove liberdade para a construção de novas linguagens e de novos sentidos.

Na alegoria, estabelece-se uma disjunção entre o significado e o significante. O significante não está claramente associado ao significado, ou melhor, não o expressa de maneira definitiva e completa.

Oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida e fria. Retoricamente, a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. Além disso, a alegoria pode funcionar por mera transposição: o significado da designação *b* pode ser totalmente independente do significado da abstração *a*⁶⁹.

Para Creuzer, a representação simbólica é momentânea, enquanto que a alegórica funciona numa “progressão lenta de uma série de momentos”⁷⁰. “Em outros termos, romanticamente, o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal”⁷¹.

Se para a alegoria o melhor exemplo é a figura da Justiça, para o símbolo é a imagem da cruz, representação imediata entre significante e significado. A figuração visual da cruz remete-nos diretamente ao seu significado: o martírio de Cristo.

Para Gagnebin, a alegoria é uma figura que se opõe à do símbolo, pois:

Na relação simbólica, o elo entre a imagem e sua significação (imagem da cruz e significação da morte de Cristo) é natural, transparente, uma unidade harmoniosa de sentido. Ao contrário, na relação alegórica (uma mulher com olhos vendados, segurando uma balança, como representação da justiça), o elo é arbitrário, fruto de uma laboriosa construção intelectual. A alegoria sempre foi criticada por pretender uma tradução sensível do conceito, ao invés de fazer ver o sentido em sua imediaticidade⁷².

⁶⁹ HANSEN, op. cit., 2006. p. 15-16.

⁷⁰ CREUZER apud HANSEN, ibid.p.17.

⁷¹ HANSEN, op. cit., 2006. p.17.

⁷² GAGNEBIN, op. cit., 1999. p. 47-48.

A representação alegórica é arbitrária, permite montagens e remontagens, lançando mão de várias partes, de diversos fragmentos ou aspectos. Sua totalização se faz por meio de uma referência ao universal. Através de múltiplas significações, polissemias e ambiguidades é que se dá o fechamento do sentido discursivo. Adeptos do orgânico e do mito, os românticos desprestigiaram a alegoria “justamente por seu caráter evidente de convenção retórica”⁷³.

Para os românticos, “a alegoria é exterior ao pensamento pretendido, como um luxo discursivo que se permite despender signos inúteis para a economia de sentido, que poderia ser significado imediatamente”⁷⁴. Segundo o esquema pensado por Herder, citado por Hansen, o clássico é mecânico e o romântico é orgânico. A alegoria, de caráter mecânico, distancia-se do típico, “pois nela tudo pode significar tudo”⁷⁵. Já a forma orgânica é manifestada no contato intuitivo do artista com a Natureza.

Para manter aqui a metáfora orgânica caríssima a românticos, a flor deve ser simbólica, principalmente expressiva, típica e muito religiosa. A alegoria é a da flor de plástico: simulacro das pétalas, é defeito, pois abre um abismo entre o figurado e a significação quando se evidencia como procedimento racionalista artificial e “frio”⁷⁶.

Com o intuito de marcar o seu tempo histórico, Goethe estabelece uma oposição entre símbolo e alegoria. Em sua arte, prestigia os conteúdos presentes na arte greco-romana apenas como influência e não mais como regra. Goethe reflete sobre uma representação artística eficaz e, ao mesmo tempo, comovente, que atinja qualquer classe ou meio social. A esta representação ideal, que, na época, correspondia aos desejos burgueses de ascensão social e educação universal, ele denominou símbolo. Já a representação utilizada por uma arte, fundamentada em referências acadêmicas, que se baseia na busca racional do conteúdo, como a verdade do leitor, Goethe nomeou alegoria.

⁷³ HANSEN, op. cit., 2006. p. 18.

⁷⁴ HANSEN, op. cit., 2006. p. 17.

⁷⁵ Ibid., p. 18.

⁷⁶ HANSEN, op. cit., 2006. p.18-19.

Walter Benjamin dá à alegoria um caráter de questionamento da suposta verdade romântica do símbolo. Benjamin resgata a alegoria característica do drama barroco e mostra como ela reaparece na modernidade. No lugar do imediatismo do símbolo, Walter Benjamin defende a sinuosidade alegórica, que permite interpretações múltiplas e abertas, num processo de ressignificação constante.

1.3. A LEITURA DA ALEGORIA E A LEITURA ALEGÓRICA

Kothe estabelece uma diferença entre a leitura de elementos alegóricos e a leitura alegórica de uma obra de arte, mas salienta que elas podem ser complementares. Segundo ele, “a alegoria enxuga e concentra contradições, a leitura alegórica discerne e desvela tais contradições”⁷⁷. Para Kothe, a leitura alegórica situa, necessariamente, a obra em seu aspecto histórico-cultural. Outro ponto ressaltado pelo crítico é que a leitura de uma alegoria pode levar à leitura alegórica da própria alegoria, conduzindo-nos “a uma leitura alegórica dela e a uma alegorização de todo o texto”⁷⁸.

Para o autor, a leitura alegórica é mais contextualizada que a interpretação de elementos alegóricos em um determinado objeto artístico. Assim, “a leitura da alegoria precisa conseguir transformar-se numa leitura alegórica, na leitura desses elementos tensionais aparentemente suprimidos, mas decifráveis nos rastros e nas cicatrizes deixadas pelo próprio processo de supressão”⁷⁹, ou seja, é exatamente através de seus elementos ocultos que a alegoria se revela. Entretanto, torna-se evidente que a alegoria não é capaz de incluir tudo o que quer declarar e também não expressa “toda a idéia que nela se manifesta”⁸⁰.

O autor utiliza-se, propositalmente, da alegoria na elaboração de seu discurso, como afirma Kothe⁸¹, e “sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo

⁷⁷ KOTHE, op. cit., 1986. p. 40.

⁷⁸ Ibid., p.18.

⁷⁹ Loc. cit.

⁸⁰ Ibid., p.39.

⁸¹ KOTHE, op. cit., 1986. p. 09.

com o gênero e a circunstância do discurso”⁸². Ao mesmo tempo, o uso expressivo da alegoria escapa ao controle do alegorista e ultrapassa a própria obra, na qual está inserida. Um exemplo é a segunda estrofe do poema *Inania verba*, de Olavo Bilac, citado por Kothe, em seu livro *Alegoria*:

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,
Que perfume e clarão, refulgia e voava.⁸³

A letra maiúscula nas iniciais de alguns substantivos é utilizada, alegoricamente, por Bilac, na construção semântica do texto, personificando-os. Ao mesmo tempo, suas ideias podem causar estranheza ao leitor. Para Kothe, “a estranheza logo precisa estender-se inclusive às alegorias, estrangeiras idéias abstratas a aparecerem e comparecerem concretamente nesse texto”⁸⁴.

Para finalizar nosso capítulo sobre a reconstituição teórica, apontaremos a alegoria como caracterizadora da Modernidade, segundo Walter Benjamin, pois serão suas reflexões que incorporaremos à análise do romance de Saramago.

1.4. OUTRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ALEGORIA

Em seu livro *A origem do drama barroco*, Walter Benjamin busca revelar a arte barroca e a alegoria, sua principal forma de representação. A princípio, este texto parece apenas conceituar a alegoria desse período, por meio do estudo do drama barroco. Entretanto, as reflexões de Benjamin, que parte da alegoria como caracterização histórica, ampliam-se, ao enfatizarem a obra de arte. Para o teórico alemão, a alegoria é a essência do literário, pois, segundo ele, ao dizer o outro, a alegoria se torna mais artística, mais verdadeira. Sendo assim, de acordo com o autor, uma obra essencialmente literária é, com certeza, também alegórica.

⁸² KOTHE, op. cit., 1986. p. 09.

⁸³ Ibid., p. 5.

⁸⁴ Loc cit.

De acordo com o que nos apresenta Marcelo Andrade Pereira⁸⁵, Walter Benjamin, nessa obra, expõe a relação entre um gênero literário e uma forma histórica. O gênero em questão é o Barroco e a história, moderna. Com efeito, Benjamin demonstra que a estrutura por intermédio da qual a história (moderna) é representada refere-se na verdade a um modo de configuração alegórico, próprio do Barroco.

Para Severo Sarduy, o Barroco deve ser interpretado como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem e não definido apenas como um período específico da história da cultura. Segundo o autor, “pode haver barroco em qualquer época da civilização”⁸⁶.

Benjamin observa as semelhanças entre a estética barroca e moderna: as ruínas da época moderna são análogas às ruínas do período barroco. O barroco mostra a desilusão, o fragmento, as ruínas do corpo e do tempo. A modernidade é o mundo das coisas, das mercadorias, que apresenta o homem reificado, sem expressão ou comunicação. É nesse âmbito que Benjamin garante ser a alegoria a figura característica da tragédia barroca, uma vez que, para o alegórico, o mundo das coisas tem como função significar a morte.

Benjamin afirma que a alegoria representa melhor a linearidade da linguagem e expressa a tensão humana entre vida e morte. Na reabilitação benjaminiana da alegoria, inteiramente condicionada pelo mundo melancólico, entendido como esvaziamento e ausência de significações, a alegoria redime a transitoriedade das coisas, ou seja, no processo de alegorização, a ruína é deslocada de seu contexto e relançada em outros, tantos quantos possíveis, recebendo novas significações.

Essa resignificação direcionada à alegoria a fim de decodificá-la e torná-la mais aberta a relações, não é compartilhada por todos os teóricos. Walter Benjamin é um dos primeiros a redimensionar a importância da alegoria como processo construtivo e hermético da obra de arte. Para ele, “a alegoria não é

⁸⁵ PEREIRA, Marcelo de Andrade. Barroco, símbolo e alegoria em Walter Benjamin. *Analecta*, Guarapuava, v. 8, n. 02, jul/dez. 2007. p. 47. Disponível em: www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v8n2/47-54.pdf. Acesso em: 12 dez. 2010.

⁸⁶ SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1988. p. 97.

frívola técnica de ilustração por imagens, mas a expressão, como a linguagem, e como a escrita”⁸⁷. Isso significa dizer que ela contém em si o significante e também o significado, configurando-se forma estética, o que implica modo de representar o mundo e a vida. No contexto moderno, eliminam-se as abstrações das épocas anteriores. A alegoria moderna joga com o profano, o terreno, o concreto.

Para Kátia Muricy, “a teoria da alegoria de Benjamin, muito mais do que constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do séc. XVII, quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística”. A partir da análise do drama barroco alemão, Benjamin demonstra como o elemento alegórico se manifesta no texto moderno, através da crítica à obra de Baudelaire.

Ao estudar a alegoria como forma de expressão, Benjamin percebeu ainda algumas características da sua organização estrutural. Entre essas, além da metáfora, destacam-se o interlúdio alegórico e o frequente uso de títulos e máximas⁸⁸.

Maria Zenilda Grawunder afirma que, de acordo com a teoria benjaminiana, a alegoria, na modernidade, ressurge como um modo de visão artística. Segundo a autora,

Buscamos respostas sobre a alegoria, no seu percurso como fenômeno e conceito, em teorias referentes à Filosofia e à Arte, as relações entre Poética e Retórica, entre símbolo e alegoria [...] A questão foi retomada e teorizada por Walter Benjamin neste século. Sua estética de modernidade propõe que, diante de fragmentação de idéias no mundo moderno, quando a evolução dos meios de reprodutibilidade técnica abalam a aura das obras de arte, a alegoria desponta como opção ideal [...] ⁸⁹.

Para Baudelaire, segundo Benjamin, as novidades tecnológicas da modernidade ofuscam a arte, o que a torna menos inovadora, abalando, assim,

⁸⁷ BENJAMIN, op. cit., 1984. p.184.

⁸⁸ BRANDÃO, Vanessa Cardozo. *Centro e margens literárias: alegoria e mito em A caverna*, de José Saramago. 2005. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.revistasarara.com/pdfs/Centro%20e%20margens%20liter%C3%A1rias.pdf>.

Acesso em: 20 jan. 2011.

⁸⁹ GRAWUNDER, op. cit., 1996. p. 11.

os costumes e os sentimentos do público. A alegoria ressurge como peça fundamental na arte, na tentativa de se resgatar o passado, através do exercício da memória do artista e de sua imaginação ou criatividade. A rigor, onde houver uma alegoria, é inevitável não se olhar para o passado, pois a sua compreensão está intimamente ligada à concepção de história que não julga o passado um vazio homogêneo.

Dessa forma, a alegoria na modernidade associa-se à arte engajada com o mundo e não pode mais ser vista apenas como um instrumento de propagação de uma religião. Para Walter Benjamin, o artista, na vida moderna, é um observador, que recria o seu tempo, dando-lhe uma nova visão crítica. É exatamente nesse terreno que caminha o elemento alegórico na modernidade. Para Benjamin, a alegoria é uma forma de expressão que “vista como criada e criadora, fixa-se na linguagem para ser interpretada”⁹⁰. Em outras palavras, uma alegoria que possa ser interpretada pelos leitores.

A alegoria ressurge, para Benjamin, como uma maneira que o artista encontrou de mostrar o que está claro, o explícito, bem como tornar compreensível o implícito, refletindo, através da arte, a realidade histórica em que ela está inserida. Assim, utilizando-se da alegoria no processo de elaboração do discurso, o autor pode expressar suas opiniões ou críticas, ao mesmo tempo em que dá ao leitor o poder de formar seus próprios conceitos a partir do que leu. Segundo Grawunder, “uma alegoria confere à obra a autenticidade necessária ao seu reconhecimento como pessoal e marcadora de uma idéia de um artista sobre um tema ou motivo, deixando livre o leitor, para sintonia ou divergência interpretativa”⁹¹.

Como procuramos observar, não é fácil embrenhar-se no universo alegórico, considerando-se a longa fortuna crítica em torno dessa figura retórica, do panorama da Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. Desde que a Retórica antiga se debruçou sobre o tema até as mais recentes retomadas da questão, a alegoria, à sombra de sua obscuridade e ambiguidade, manifesta-se sob diversas possibilidades de sentido, um verdadeiro desafio para os

⁹⁰ BENJAMIN apud GRAWUNDER, op. cit., 1996. p. 108.

⁹¹ GRAWUNDER, op. cit., 1996. p. 122.

estudiosos. Além disso, o caráter dual do procedimento alegórico apresenta inúmeras possibilidades interpretativas; pode ser o “senhor” dos significados ou mesmo da impossibilidade de se obter qualquer significado.

Formular um conceito para a alegoria torna-se também uma questão muito complexa. A concepção da Retórica antiga de que na alegoria se fala *b* para significar *a*, não é mais suficiente. Da mesma forma, seu caráter artificioso e enigmático faz com que se tenham poucas certezas no campo de sua definição ou conceituação. Assim, a alegoria não pode mais ser definida apenas como procedimento retórico de linguagem figurada. Entretanto, essa noção ampliada não consegue apagar o que a alegoria tem de específico, aquilo que justifica sua permanência, ainda hoje, no âmbito de discussões teóricas sobre a arte e a cultura: fazer emergir o outro da história, ou seja, suscitar uma nova versão das coisas, aquilo que elas foram ou o que poderão vir a ser. Nesse sentido, o recurso alegórico torna-se um instrumento de revelação de uma verdade oculta, pois, a princípio, não representa as coisas como elas são de fato.

No próximo capítulo, buscaremos destacar e analisar as características alegóricas trabalhadas por José Saramago no romance. Todavia, por ser um romance que se realiza na contemporaneidade, essa análise não se dará apenas como uma aplicação mecânica de conceitos e sim, como uma reflexão muito mais livre, sobre aquilo que a própria narrativa nos indica, observando, mas delimitando, a pluralidade de sentidos, própria da alegoria, ao conciliar teoria e prática, por meio de uma leitura crítica.

2. ALEGORIA NO ENSAIO

De fato, a alegoria é um modo não-ficcional de ver o mundo; é mesmo antificcional apesar das aparências, na medida em que nela a ficção é um pretexto e um veículo, a ser dissolvido quanto antes pelos fluidos da noção e da informação (moralmente condicionados), que devem suplantar a aparência romanesca.

Antonio Candido

Em conformidade com sua etimologia, como vimos, o termo alegoria significa outro discurso, ou seja, subjacente a um discurso claramente expresso, encontra-se outro, camuflado pelo primeiro. É exatamente nesse jogo com a duplicidade em esconder-se/revelar-se que a alegoria se faz evidente, na obra *Ensaio sobre a cegueira*.

A produção de sentidos provocada pela duplicidade é uma característica inerente à própria linguagem. Johan Huizinga nos mostra também a ludicidade como uma característica própria da linguagem, ao afirmar que:

É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é um jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza.⁹²

A partir da conceituação que privilegia a visão lúdica da linguagem, abordaremos a duplicidade alegórica, propondo uma reflexão do sentido literal em comunhão com o figurado e buscaremos embasamento, para a nossa

⁹² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Col. Debates, v. 4). p.07.

investigação, na alegoria que foi usada pelo Barroco, como emblema do fragmento e da ruína.

É fundamentalmente a estrutura alegórica como forma de expressão, teorizada por Walter Benjamin, que pode ser vista em *Ensaio sobre a cegueira*. No romance, deparamo-nos com o drama de indivíduos que, inexplicavelmente, cegam e são abandonados à própria sorte pelo Governo, num manicômio desativado, onde passam pela mais profunda e humilhante experiência da vivência humana. No entanto, através dessa narrativa, Saramago quer promover um questionamento sobre o mundo contemporâneo, mundo dos objetos, que abandona valores essenciais, como solidariedade e respeito ao outro, conduzindo-nos à “cegueira” coletiva. No romance, o processo alegórico trabalha a favor dessa articulação, que une tema e significação, impulsionada pela voz autoral.

Ensaio sobre a cegueira traz, por meio de seu processo alegórico, aspectos da sociedade moderna, em meio a um contexto de degradação e de posterior reformulação de valores, promovida por uma súbita epidemia de cegueira. Nesse sentido, a alegoria “se consuma no movimento entre os extremos”⁹³. A compreensão desse movimento é fundamental para o entendimento e interpretação do elemento alegórico. Nessa obra, esse caráter dialético, fruto da tensão do alegórico, versa sobre o conflito, o choque entre uma inexplicável epidemia de “cegueira” e a consciência da precariedade do mundo.

Para definir o escritor Saramago, tomaremos por empréstimo a visão barthesiana para o termo: “é escritor aquele para quem a linguagem constitui um problema, que experimenta a sua densidade, não simplesmente a sua instrumentalidade ou a sua beleza”⁹⁴. José Saramago, por meio de suas obras, vem manifestando seu desconforto perante as angústias e inquietações do mundo, causadas pela subversão das formas explícitas e implícitas do poder. Como marxista, politicamente engajado, o escritor hospeda-se exatamente no

⁹³ BENJAMIN, op. cit., 1984. p. 182.

⁹⁴ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de M. Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1998. p. 46.

espaço da desagregação e respira o fundamento de sua ideologia, produzindo uma literatura que nos leva a repensar os valores do mundo moderno.

Espaço privilegiado de reflexões, idéias que se querem reflexivas, no fundo, os Ensaio de Saramago são romances ensaisticamente elaborados, em que as narrativas são apresentadas como pretexto para a exposição da percepção de mundo e das inquietações do autor como um sujeito coletivamente construído. O autor de que se trata aqui não é a pessoa José Saramago, com sua história de vida pessoal, sua experiência, suas paixões, seus gostos. Estamos nos referindo ao indivíduo anônimo, parte integrante da sociedade, que dispõe de um olhar aguçado e se propõe a transmitir sua forma de perceber e compreender a realidade ao redor. É o indivíduo que no ato da escrita se transforma num sujeito coletivo, pois escreve seu texto a partir de sua experiência como ser social, sofrendo influências dos variados discursos ideológicos, estéticos e históricos em vigor. O ato da escrita se torna, dessa forma, uma construção social dialógica⁹⁵.

Essa construção social dialógica, ou seja, na interação entre autor e leitor, entre o mundo real e o ficcional, que se vê em *Ensaio sobre a cegueira*, manifesta-se, principalmente, pelo viés da alegoria. Afinal, é conhecida a recorrência com que a ficção saramaguiana aciona o procedimento alegórico em vários de seus romances, não somente como recurso temático, mas, principalmente, como recurso formal, tornando-se uma de suas principais marcas.⁹⁶

De modo geral, a construção alegórica, nesse romance, funciona como resolução estética em sintonia com um contexto específico: parte da cegueira branca, drasticamente inserida no cotidiano frenético da sociedade moderna, e transforma-se na situação da qual a alegoria irá, efetivamente, deduzir-se. Assim, o desvelamento da alegoria atuante em *Ensaio sobre a cegueira* se dará como procedimento de estruturação de um *universo* fictício, que confere à realidade que retrata uma *duplicidade* em sua configuração.

⁹⁵ LIMA, Deize Esmeralda Cavalcante Nunes. *Cegueira e lucidez: os ensaios em Saramago*. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana. p. 30-31. Disponível em: http://tede.uefs.br/tesesimplificado/tde_arquivos/1/TDE-2008-11-26T172625Z-66/Restrito/Deize%20Lima.pdf. Acesso em: 23 abril 2010.

⁹⁶ BRANDÃO, Vanessa Cardozo. As cavernas em A caverna: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. *Nau Literária*. Porto Alegre. v.2, n. 2. jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4878/2793>. Acesso em: 13 jul. 2008.

Nesse sentido, é essencial refletirmos em qual face dessa duplicidade alegórica o escritor deteve seu olhar. Como o autor Saramago entende a alegoria que se processa em sua obra? Qual a justificativa para a escolha de um recurso estilístico considerado ultrapassado na elaboração de um romance essencialmente moderno? Saramago faz parte do círculo de escritores que, de acordo com João Adolfo Hansen, utiliza-se, propositalmente, da alegoria na elaboração de seu discurso, ou o processo alegórico empreendido em *Ensaio sobre a cegueira* aconteceu naturalmente, fugindo ao controle do próprio autor?

2.1. DA ALEGORIA DE GÊNERO À ALEGORIA COMO NECESSIDADE

Segundo Saramago⁹⁷, este seria um bom título para explicar como e por que a alegoria tornou-se uma necessidade sua. Para o autor, as próprias transformações sociais conduzem a um tipo diferente de romance, já não mais visto apenas como gênero específico, com regras definidas, mas como um espaço literário, com a clara tarefa de pensar, onde a alegoria, julgada como um recurso ultrapassado, ganha um rosto novo, embora transporte em si os fragmentos como testemunhos do passado, de outras épocas e de outros lugares.

Ao escrever o *Ensaio sobre a Cegueira*, encontrei-me como se estivesse a passar para o interior da estátua, lá onde a pedra, se alguma coisa sabe, saberá que é pedra, mas não que é estátua. É pois com o *Ensaio sobre a Cegueira* que a alegoria entra no meu trabalho, não porque assim eu o tivesse querido, mas porque o próprio assunto do romance mo impôs. O que poderia ter sido descrito de acordo com as técnicas, os modos e os processos do romance realista, passara a *ocultar-se* por trás dos véus da alegoria para assim se tornar mais *visível*.⁹⁸

Assim, tendo o autor aceitado procedimento alegórico na construção de um romance contemporâneo, que novas características o autor atribuiu a um recurso clássico, capaz de causar uma impressão tão forte quanto a que efetivamente veio a verificar-se?

⁹⁷ SARAMAGO, José. *Discurso da solene investidura como Doutor Honoris Causa na Universidade de Salamanca*. Madrid, 2007. Disponível em: <http://www.oei.es/n4870.htm>. Acesso em: 05.03.2009.

⁹⁸ Ibid.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago trabalha com um tipo de escrita alegórica que parece multiplicar os sentidos⁹⁹, provocando, assim, uma tensão dialética entre o olhar - no sentido de percepção visual, uma consequência física do sentido humano da visão - e o ver - possibilidade de observação atenciosa, de examinar aquilo que nos aparece à vista. Provavelmente é nesse sentido que o autor traz, como epígrafe do livro, a sentença: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Nesse sentido, o reparar está além do que a superficialidade da visão pode alcançar: o interior humano¹⁰⁰.

Essa tensão, característica do procedimento alegórico, manifesta-se na estrutura do romance, através do trabalho de modelar a escrita, que, por vezes, impossibilita o fechamento em um único sentido e leva o leitor à reflexão.

Em depoimento ao documentário *Janela da alma*, José Saramago conta que a ideia que fundamenta o romance *Ensaio sobre a cegueira* surgiu repentinamente em um restaurante em Lisboa:

De repente, eu pensei: e se nós fôssemos todos cegos? No segundo seguinte, eu estava a responder a esta pergunta que tinha feito, mas nós estamos realmente todos cegos! Cegos da razão, cegos da sensibilidade, cegos, enfim, de tudo aquilo que faz de nós não ser razoavelmente funcional no sentido da relação humana... mas, pelo contrário, ser agressivo, ser egoísta, ser violento, enfim, isso é o que nós somos. E o espetáculo que o mundo nos oferece é precisamente este. Um mundo de desigualdade, de sofrimento, sem justificação.¹⁰¹

Uma das características pontuais na obra de José Saramago é a valorização da literatura como lugar de reflexão do homem sobre si, sobre o outro e sobre o seu lugar no mundo¹⁰²:

Não escrevo livros para contar histórias, só. [...]. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações¹⁰³.

⁹⁹ BRANDÃO, op. cit., 2006. p. 02.

¹⁰⁰ DUARTE, Livia Lemos. Barbárie e humanização, no *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/16-livia.doc>>. Acesso em: 28 mar. 2007.

¹⁰¹ JANELA da alma. Documentário. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Copacabana Filmes, 2002. 73 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EyOcrCwekM>>. Acesso em 03 jan.2011.

¹⁰² BRANDÃO, op. cit., 2006, p. 03.

¹⁰³ SARAMAGO apud LIMA, op. cit., 2008. p. 30.

Essa característica ganha força em *Ensaio sobre a cegueira*, com o questionamento, por meio do procedimento alegórico, do cenário contemporâneo, onde o consumismo desenfreado torna-se seu elemento central, desvalorizando o *ser* humano. Assim, a humanidade, que ao mesmo tempo deseja livrar-se de suas amarras, acaba por tomar consciência da impossibilidade de se escapar a esse mundo dos objetos, pois assim dita as regras do mercado.

Nessa perspectiva, o universo ficcional de *Ensaio sobre a cegueira* dialoga diretamente com a versão da alegoria benjaminiana: um mundo enquanto ruína, um mundo que desmorona, típico da ambivalência alegórica que “designa o que foi destruído pelos opressores, ao mesmo tempo que aponta para a desagregação do mundo que eles construíram com os escombros”¹⁰⁴.

O caráter fragmentário da escrita alegórica se expressa em imagens conflituosas: não é mais apenas uma a visão de mundo contemplada na obra, mas um universo que habita a intimidade de cada vocábulo, de cada personagem e de cada espaço visitado pela ficção saramaguiana. Acreditamos que espaços, personagens e enredo articulam-se no percurso alegórico da narrativa, induzidos pelo viés da cegueira branca. A duplicidade sugerida pela linguagem da alegoria na obra manifesta-se a partir do próprio título, como veremos a seguir.

2.2. O ENSAIO E A CEGUEIRA

Flávio Kothe afirma que a obra literária é “indício de possibilidades em aberto, concretização de um mundo possível”¹⁰⁵. É neste sentido que se percebe a instalação do alegórico, já no próprio título escolhido para o romance de Saramago. Nidia Heringer¹⁰⁶ observa que é importante destacar que os

¹⁰⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. *Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 27.

¹⁰⁵ KOTHE, op. cit., 1986. p. 45.

substantivos que o ilustram – *ensaio e cegueira* – nos levam a constituir uma linha de raciocínio: o vocábulo *ensaio* pode ser apontado como tentativa, repetição para se obter perfeita execução, texto analítico ou interpretativo que versa sobre determinado assunto sem preocupação de cumprir com rígidas exigências formais e de apresentar idéias completas e definitivas. Como se sabe, Montaigne, no final do século XVI, foi o primeiro a usar o termo *ensaio*, no âmbito literário. Mas a difusão, propriamente dita, do gênero ensaístico deve-se, posteriormente, a Francis Bacon¹⁰⁷.

Segundo Eduardo Prado Coelho, citado por Flávia Belo Rodrigues da Silva¹⁰⁸:

O ensaio é uma forma de pensamento em que se pesa o valor das idéias – num exercício intelectual de *ponderação* (outro vocábulo que também entra nesta teia metafórica). [...] surge como um acto de *pôr à prova*, numa acepção que talvez não seja alheia ao *saborear prévio* dos alimentos com que se pretendia eliminar o efeito de eventuais venenos criminosos. Isto é, através de uma *experiência*, procura-se afastar o que poderá ser perigoso para a conservação do indivíduo, quer do ponto de vista físico (o veneno) quer do ponto de vista mental (a idéia envenenada).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago conseguiu unir elementos de alguns gêneros literários e criar uma nova linhagem de textos. Ensaio? Romance? Conto? Ou fábula? Essas são apenas algumas das possibilidades com as quais podemos defini-lo. O próprio Saramago comenta, em seus *Cadernos de Lanzarote*, a hibridação dos gêneros textuais conferidos à obra: “Sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance talvez não o seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’”¹⁰⁹.

De acordo com Flávia Belo Rodrigues da Silva¹¹⁰, ao intitular suas obras, é de praxe Saramago utilizar termos como “memorial”, “história”, “manual”. Na

¹⁰⁶ HERINGER, Nidia. *A polifonia do olhar*. 2007. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=475. Acesso em: 25 fev. 2010.

¹⁰⁷ HERINGER, op. cit., 2007. p. 97.

¹⁰⁸ COELHO apud SILVA, op. cit., 2006, p. 101.

¹⁰⁹ SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. Diário I. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 183.

¹¹⁰ SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. *Entre a cegueira e a Lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos “ensaios” de José Saramago*. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Vernáculas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 101. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaFBR.pdf>. Acesso em: 03 out. 2008.

verdade, romances, mas que também trazem em si a essência das fábulas, das sátiras, das alegorias ou dos ensaios.

Possivelmente não sou um romancista, antes alguém que gostaria de ser ensaísta, mas porque não se sabe, se dedica a escrever romances... Não convém, no entanto, tomar essas palavras à letra, a não ser para reconhecer que há algo de ensaístico no meu modo de abordar a ficção¹¹¹.

Para Maria Ivonete Coutinho da Silva¹¹²,

num âmbito geral, o romance caracteriza-se como uma parábola, uma narrativa alegórica e fantástica. É alegórica porque permite a articulação entre o real e o imaginário, é fantástica por referir-se a um fato inusitado e inexplicável, e trata-se de uma parábola por que traz em seu bojo uma lição ética.

Assim sendo, o que *Ensaio sobre a cegueira* põe à prova é sua forma literária - pois não permite uma definição exata ou definitiva em um ou em outro gênero narrativo – assim como seu conteúdo – que apresenta temas dicotômicos e, por vezes, dialéticos¹¹³.

A aproximação de estilos, de temas ou de gêneros que se percebe em *Ensaio sobre a cegueira* gera uma grande polêmica sobre a sua classificação dentro da concepção de um gênero literário específico, o que nos leva a algumas indagações: será que Saramago, ao intitular sua obra utilizando-se do vocábulo *ensaio*, já a classificou também como tal? Ou ainda, se o escritor resolveu designar sua obra como ensaio, isso faz dela um ensaio realmente?

Ao afirmar que, no fundo, provavelmente não seja um romancista e sim um ensaísta, alguém que escreve ensaios com personagens¹¹⁴, Saramago nos aponta um caminho, nessa busca incessante por pistas que nos levem a descobrir a pista de sua labiríntica e imprevisível escrita poética.

¹¹¹ PEREIRA, JÚNIOR, Luiz Costa. Um português de sons e pausas. *Revista Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11005>>. Acesso em: 02 jan.2010

¹¹² SILVA, Maria Ivonete Coutinho da. *Ensaio sobre a cegueira: um olhar que transcende o olho*. 2002. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. p. 24. Disponível em: <<http://www.liber.ufpe.br/teses/arquivo/20040705161301.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2010.

¹¹³ SILVA, Flávia, op. cit., 2006. p. 102.

¹¹⁴ LIMA, op.cit., 2008. p. 30-31.

Na busca por respostas pelo árduo caminho do alegórico, procuraremos entender o verdadeiro papel da cegueira fictícia para a obra, já evidenciada a partir do seu título e que se configura, enquanto representação simbólica, numa fantástica alegoria. Sendo assim, começaremos nossa análise pelo conceito do segundo termo do título: cegueira.

Quando se procura uma definição¹¹⁵ para o termo *cegueira*, percebemos que ele nos remete à ausência completa da visão de um ou de ambos os olhos, mas pode também ser aplicado à falta de lucidez, de inteligência ou de discernimento.

Ensaio sobre a cegueira propõe a desestruturação de toda uma população contemporânea diante de um mal contagioso que vai, aos poucos, tomando conta de uma cidade inteira até que se alcance o completo caos. No entanto, a intenção alegórica da narrativa cria um segundo plano de construção de sentido. Enquanto narra a saga das personagens que, repentinamente, cegam, o autor, na verdade, cria um pretexto para expor o estado de crise por que passam as sociedades capitalistas do século XX.

Maria Ivonete Coutinho da Silva acredita que

As personagens desta narrativa cegaram, porque viviam numa sociedade impregnada pelo excesso de visibilidade e conduzida pela lógica funcional das estruturas sócio-econômicas. O acontecimento da cegueira acelera o processo de desconstrução e desmascaramento dessas estruturas e também das relações de existência, visto que todos os esteios referenciais de civilidade são ameaçados pela inusitada cegueira.¹¹⁶

Sendo assim, fica claro que o fio condutor da narrativa é a cegueira, afinal, é ela quem desmonta o aparato social a que estão submetidas as personagens e torna as aparências desnecessárias. Embora existam outros temas geradores de conflitos, como o sofrimento, o desespero, a morte ou a violência, verifica-se que, alegoricamente, a cegueira é a essência da origem de todos os conflitos e

¹¹⁵ HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

¹¹⁶ SILVA, op. cit., 2002. p. 14.

ações das personagens na trama, que passam, drasticamente, de uma vida cotidiana passiva a uma série de desventuras¹¹⁷.

Flávia Belo Rodrigues da Silva acredita que, nesse sentido, a obra nos mostra um tipo de cegueira crônica¹¹⁸, que ocorre não “Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende” (ESC, p. 22)¹¹⁹. Uma cegueira que, ao contrário da conhecida, não se identifica com a escuridão, mas torna tudo branco. Nessa definição, já se prevê o caminho pelo qual os cegos percorrerão até “enxergarem” que, na verdade, o que pensam ser a visão constitui sua verdadeira cegueira.

Teresa Cristina Cerdeira da Silva afirma que o romance pode ser lido inversamente, como um ensaio sobre a visão e enfatiza que “longo será o percurso que conduzirá as vítimas à iluminação do processo absurdo que sofrem. Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira”¹²⁰.

Nesse sentido, a construção do primeiro capítulo é crucial em relação ao romance como um todo, pois é nele que se encontram as ideias centrais a serem desenvolvidas no decorrer do texto, e é por ele que se percebem os procedimentos usados para a instalação do alegórico, produzindo, a partir da cegueira coletiva, um simulacro da sociedade contemporânea.

Para Maria José do Carmo¹²¹, a cegueira escapa ao diagnóstico médico, porque está além do mal físico. É coletiva e condicionada socialmente. Dessa forma, o *mal branco* sugere uma duplicidade alegórica:

Se o caso fosse agnosia, o paciente estaria vendo agora o que sempre tinha visto, isto é, não teria ocorrido nele qualquer diminuição da acuidade visual, simplesmente o cérebro ter-se-ia tornado incapaz de reconhecer uma cadeira onde estivesse uma cadeira,

¹¹⁷ CARMO, op. cit., 2002. p. 55.

¹¹⁸ SILVA, Flávia, op. cit., 2006. p. 42.

¹¹⁹ Neste estudo, indicam-se as citações de *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (Companhia das Letras, 2007) apenas com a sigla do romance seguida do número de página, entre parênteses, logo após a citação (ESC, p.).

¹²⁰ SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: *CÂNONES e Contextos: anais do Congresso da Abralic*, v. 3. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 692.

¹²¹ CARMO, op. cit., 2006. p. 05.

quer dizer, continuaria a reagir correctamente aos estímulos encaminhados pelo nervo óptico, mas para usar uns termos comuns, ao alcance da gente pouco informada, teria perdido a capacidade de saber que sabia e, mais ainda, de dizê-lo. Quanto à amaurose, aí, nenhuma dúvida. Para que efectivamente o caso fosse esse, o paciente teria de ver tudo negro, ressaltando-se, já se sabe, o uso de tal verbo, ver, quando de trevas absolutas se tratava. [...] Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica. (ESC, p.29-30)

Podemos afirmar, então, que a cegueira apresentada no espaço ficcional dissemina-se em duas: associada à cegueira convencional encontra-se a cegueira ficcional nomeada de *mal branco*, ambas fisiológicas, pois não deixam que os órgãos visuais exerçam sua função de enxergar o mundo ao seu redor: “Cegos que, vendo, não veem” (ESC, p. 310).

É importante, aqui, ressaltar que essa alienação refere-se não apenas às relações de produção, mas, principalmente, pela ausência de produção de relações. Também não é produzida apenas pela religião, mas por uma mídia manipuladora, que colabora para o aumento do consumismo, aprisionando os indivíduos em um círculo vicioso, de necessidades artificialmente criadas, que, por sua vez, geram a perda da humanidade. A respeito disso, Teresa Cristina Cerdeira da Silva ressalta que

[...] a cegueira tanto pode ser estar cego e não saber [...] como ser lançado no branco desumanizador, que é, contudo, o estranhamento necessário para distanciar os homens da rotina e obrigá-los a observar de um modo novo o que parecia aceito como natural: em outras palavras, estamos a falar de formação, [...], reviravolta do ser ou *paidéia* para Platão¹²².

Maria José do Carmo afirma que, ao longo da narrativa, é importante distinguir as diferentes cegueiras que se instauram. Há cegos no plano físico, aqueles que o são no plano mental, isto é, que não vêem e não querem ver, e também os que estão no plano moral, ou seja, é necessário observar que há cegos e cegos na narrativa de Saramago.¹²³

A partir da cegueira, surge a possibilidade da estruturação de uma nova sociedade. Para sobreviverem, os cegos são obrigados a sair do estado de choque inicial e se reestruturarem de maneira, por vezes, diferenciada, criando novos valores diante da atual realidade (a cegueira), ou a partir dos conceitos

¹²² SILVA, Teresa, op. cit., 1998. p. 692.

¹²³ CARMO, op. cit., 2006. p. 55.

que os cegos já conheciam, confrontando os princípios da civilização interiorizada com aquela que eles estão a construir.

A racionalidade e a organização são, por vezes, mencionadas na trama saramaguiana, quando as personagens buscam minimizar o caos¹²⁴. No manicômio e, depois, nas ruas, a mulher do médico clama pela ordem como forma de sobreviverem: “o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro [...] a morte não é mais que o efeito de uma desorganização [...] (ESC, p.281) “organizar-se já é de certa maneira, começar a ter olhos” (ESC, p.282). Ao mesmo tempo em que reconstroem o mundo exterior, as personagens vão, aos poucos, reestruturando o seu interior. Para isso, buscam referências nas lembranças do passado e descobrem novas maneiras de enxergar além dos olhos, através do que se ouve, do que se cheira e do que se sente.

[...] sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais [...], Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, portanto os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, [...] (ESC, p.242).

A tensa constituição da sociedade de cegos representaria a renovação, um modo diferenciado de organizar-se, que não se desvincula totalmente de alguns valores pertencentes à formação da sociedade anterior à cegueira, mas que cria novos paradigmas.

Aqui, retoma-se o conceito de *ruína alegórica*, de Walter Benjamin: a volta ao passado, um estado melancólico que lamenta, mas, principalmente, reflete sobre o que poderia ter sido feito e não foi, para enfim, reconstruir a partir dos escombros o que está por vir.

Nesse sentido, o *mal branco* pode ser considerado, ao mesmo tempo, como o motivador do caos e também como aquele que, efetivamente, coopera para a

¹²⁴ SILVA, Angela Ignatti; LOPONDO, Lillian. Tempo, espaço e reconhecimento em Ensaio sobre a cegueira. *Labirintos*, Feira de Santana, n. 1, 2007, p. 151. Disponível em: http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/02_artigo_lilian_lopondo.pdf. Acesso em: 02 fev. 2010.

reconstrução de um mundo regido pela alienação. Enfim, nessa viagem pelos caminhos do alegórico é, além da cegueira e por meio dela, que nos defrontamos com um mundo onde seres e coisas se manifestam na duplicidade de uma relação ambígua entre o visível e o invisível, entre o real e o imaginário, o literal e o figurado.

Dessa forma, compreendemos que não é possível mergulhar no universo de símbolos e imagens que compõe a alegoria da cegueira sem nos determos em detalhes que revelam o refinado trabalho de elaboração da obra. Nosso propósito, agora, é apontar quadros narrativos que, constituindo-se em representações alegóricas, apresentam imagens com uma carga simbólica tão significativa que, através da escrita peculiar de José Saramago, facilmente transporta o leitor para além de suas descrições imediatas.

2.2. IMAGENS DO ALEGÓRICO NA ESCRITA SARAMAGUIANA

Maria Ivonete Coutinho da Silva afirma que

no romance *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago recorre intensamente à imaginação simbólica, mostrando que na sociedade atual, impregnada de signos, imagens superficiais e fragmentadas, pode se buscar uma compreensão mais ampla do mundo vivido ou da cegueira, por um outro viés que não o da pura representação verossímil¹²⁵.

Acreditamos que este “outro viés” nada mais é do que “pelo viés da alegoria”, ou seja, pela nítida representação do alegórico no romance, que nos permite uma compreensão mais profunda dos fatos.

Segundo Benjamin, na estrutura alegórica, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra”¹²⁶. Assim, em *Ensaio sobre a cegueira*, cada vocábulo do texto alegórico tem potencial de significação, o que faz do romance um emaranhado de fragmentos, mas que se tornam significativos, se organizados sob a visão do alegorista.

¹²⁵ SILVA, op. cit., 2002. p. 27.

¹²⁶ BENJAMIN, op. cit., 1984. p. 197.

Um bom exemplo dessa afirmação são as imagens da igreja (ESC, p.301), apresentadas, *simbolicamente*, num cenário instituído pelo sentido religioso, mas que revela uma outra significação, uma vez que as esculturas dos santos e das divindades estão com os olhos vendados com um pano branco.

Maria Ivonete Coutinho da Silva¹²⁷ afirma que, nesse quadro, há uma inversão simbólica. Para ela, os olhos vendados das esculturas da igreja remetem-nos à imagem que simboliza a Justiça: uma mulher com os olhos vendados, com uma espada numa mão e a outra a sustentar uma balança. Essas imagens representariam o símbolo da Justiça invertido como punição à Instituição, que poderia estar isenta desse *mal branco*, mas é punida por também estar cega face aos princípios e valores fundamentais.

Ainda tomando por empréstimo as palavras de Kellogg e Scholes, Gisela Maria Lima Braga Penha¹²⁸ afirma que alguns autores procuram controlar mais a reação dos leitores diante do significado narrativo, ou seja, da interação entre o mundo ficcional e o real. Nesse sentido, os autores apontam a sátira e a alegoria como “duas tentativas mais extremas desse tipo de controle”¹²⁹. E complementam:

A ligação entre o mundo ficcional e o real pode ser representativa ou ilustrativa. As imagens numa narrativa podem dar-nos a impressão de uma tentativa para criar uma réplica da realidade; ou podem dar a impressão de uma simples tentativa para lembrar-nos de um aspecto da realidade”¹³⁰.

Assim, afirmam que a alegoria “distingue-se de outras formas de narrativa ficcional pelo caráter ilustrativo de sua imagística”¹³¹.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o autor lança mão do imaginário e do artifício da alegoria, não apenas como estratégias narrativas que estruturam relações com

¹²⁷ SILVA, op. cit., 2002. p. 38-39.

¹²⁸ PENHA, op. cit., 2007. p. 78.

¹²⁹ Loc. cit.

¹³⁰ PENHA, op. cit., 2007., p. 78-79.

¹³¹ Ibid., p. 79.

o enredo, mas para estabelecer relações contínuas com a história vivida no cotidiano das cidades contemporâneas¹³².

Vanessa Cardozo Brandão¹³³ nos acrescenta ainda que, na trama saramaguiana, a visualidade pode ser percebida em diferentes momentos e sob diversos aspectos. Para ela, é importante destacar, inicialmente, que Saramago recupera a oralidade na narrativa escrita, com uma pontuação peculiar, que se caracteriza por longos parágrafos, numa sucessão de falas e pensamentos de personagens, discurso do narrador, ideias e opinião da voz autoral, fazendo uso do discurso indireto livre.

Ao extinguir os travessões, os pontos de exclamação e de interrogação, o autor quebra o paradigma da estruturação e expressão gráfica do diálogo; confere ao seu texto um ritmo que está mais próximo da oralidade por estar também mais próximo da própria estruturação do pensamento, onde as idéias fluem naturalmente, sem a necessidade de uma reflexão prévia¹³⁴.

Assim, por meio dessa aparente desordem, a obra que Saramago nos mostra cria uma tessitura de vozes, todas misturadas num fluxo contínuo de discursos, mas que se apresenta em apenas um texto, trazendo certa dificuldade para identificar a voz do narrador em meio a outras vozes.

Está morta, repetiu. Como foi, perguntou o médico, mas a mulher não lhe respondeu, a pergunta dele poderia ser apenas o que parecia significar, Como foi que ela morreu, mas também poderia ser Que vos fizeram lá, ora, nem para uma nem para outra deveria haver resposta, ela morreu, simplesmente, não importa de quê, perguntar de que morreu alguém é estúpido, com o tempo a causa esquece, só uma palavra fica, Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais (ESC, p. 179).

A constante utilização de provérbios ou ditos populares é, também, outra característica da alegoria, destacada por Benjamin¹³⁵, parodicamente usada em *Ensaio sobre a cegueira* e que aparece, com frequência, na boca das

¹³² SILVA, op. cit., 2002. p. 39.

¹³³ BRANDÃO, op. cit., 2006. p. 01.

¹³⁴ FONSECA, Raquel Silveira. *O texto literário e o ensino de linguagem*. 2008.131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 90. Disponível em: http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2009-07-29T133507Z-2158/Publico/Dissert%20Raquel%20Fonseca.pdf. Acesso em: 20 abril 2010.

¹³⁵ BENJAMIN, op. cit., 1984. p. 219.

personagens: “no dia seguinte, uns mais cedo, outros mais tarde, porque o sol não nasce ao mesmo tempo para todos os cegos” (ESC, p. 195).

Como é sabido, desde épocas remotas da história do Homem, os provérbios desempenham uma função pedagógica, veiculando mensagens práticas para o dia-a-dia e atuando com sentidos previsíveis, portanto, como chavões¹³⁶. Diante dessa constatação, como se justifica o apego de Saramago por essa forma de discurso, por essa “pedagogia” do senso comum?

Ora, a introdução de provérbios – com suas estruturas repetitivas, enunciados genéricos, verdades absolutas e imutáveis e ensinamentos – em uma narrativa moderna como a de Saramago, não pode se dar senão por um tratamento irônico, ou seja, desacomodando-os de sua função habitual ou ridicularizando essa postura de estabilidade que eles comportam, fazendo que se ilumine justamente o absurdo de suas evidências¹³⁷. De fato, o uso recorrente e intencional, em sua escrita, de fórmulas proverbiais com vista à transposição, mas também recriação de mensagens populares e popularizantes da cultura portuguesa, não só confirma a proximidade do autor às raízes da sua cultura, mas também revela o perfil humorístico e irônico, tão característico da personalidade de Saramago: “O sargento ainda disse, Isto o melhor era deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha” (ESC, p. 89).

Gisela Maria de Lima Braga Penha afirma que:

O jogo entre o sentido literal e o figurado transparece no plano do discurso pela presença de metáforas, comparações, paródia e provérbios ao longo da narrativa. Estes apresentam-se de duas maneiras : ou colocados em sua forma original ou parodiados, num intrincado jogo entre o sentido literal e o figurado, como convém à própria natureza dos provérbios, singularidade que é desmascarada ou tornada evidente pelo narrador¹³⁸.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a recorrência aos provérbios populares, muitos carregados de conotações religiosas, destaca sentenças morais e sugere que muito da matéria textual da obra vem de relatos orais, por meio do contato direto do autor com as pessoas em geral, o que reafirma sua disposição para o

¹³⁶ PENHA, op.cit., 2007. p. 63.

¹³⁷ Loc. cit.

¹³⁸ PENHA, op. cit., p. 62.

resgate de suas raízes culturais¹³⁹. Tal afirmação pode ser confirmada nos exemplos a seguir:

[...] Num passado remoto, razões e metáforas semelhantes haviam sido traduzidas pelo impertérito optimismo da gente do comum em ditérios como este, Não há bem que sempre dure, nem mal que ature, ou, em versão literária, Assim como não há bem que dure sempre, também não há mal que sempre dure, máximas supremas de quem teve tempo para aprender com os baldões da vida e da fortuna, e que, transportadas para a terra dos cegos, deverão ser lidas como segue (ESC, p. 123-124).

[...] Já lá dizia o outro que na terra dos cegos quem tem um olho é rei. Deixa lá o outro, Este não é o mesmo, Aqui nem os zanolhos se salvariam, (...) (ESC, p. 103).

[...] O outro também dizia que quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte, Merda, acabe lá com o que diz o outro, os ditados põem-me nervoso [...] (ESC, p. 103).

No caráter de multiplicidade da alegoria, entretanto, não há a possibilidade de fixação de sentidos, por isso, muitas vezes, como nos exemplos acima, a frase é colocada em seu sentido original, para, logo à frente, a verdade desse mesmo enunciado ser ironicamente desmascarada.

Maria Alzira Seixo aponta algumas características da escrita alegórica saramaguiana na análise de *Memorial do convento*, que também podem ser aplicadas ao *Ensaio sobre a cegueira*:

[...] a tendência moralizante e justiceira, conjugada com a frequência do aforismo popular; a temática da construção, da obra, da ascensão, do sonho, do poder e do desejo. Sobre tudo isso, um ritmo romanescos inteiramente novo, que Saramago cria aparentemente apenas pela supressão das marcas gráficas dos diálogos e da substituição de grande número de pontos finais por vírgulas [...] ¹⁴⁰.

Tendo como base o discurso oral, a escrita saramaguiana aproxima-se da fala cotidiana, do pensamento e, até mesmo, segundo suas próprias palavras, da música. Exatamente sobre isso, o autor reflete, em seu diário:

¹³⁹ CHRISTO, op. cit. Acesso em: 04 maio 2010.

¹⁴⁰ SEIXO, op. cit., 1987. p. 44.

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provém de um princípio básico segundo o qual todo o *dito* se destina a ser *ouvido*. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões “mínimas” de certa música contemporânea¹⁴¹.

Essa afirmação de Saramago nos remete a Mikhail Bakhtin, em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*. O teórico russo salienta que somente em Dostoiévski se pode falar em polifonia, tal qual é entendida no universo musical: a utilização de várias vozes com linhas melódicas distintas e que contêm a mesma importância na condução da melodia:

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo e uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade.*¹⁴²

Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago também oferece essa “multiplicidade de vozes”, na figura de suas personagens. Por este motivo, faz-se necessária uma incursão pelas, digamos, “consciências independentes e imiscíveis” do espaço ficcional saramaguiano, na tentativa de revelar se seus destinos e mundos individuais, tragicamente unidos pela cegueira branca, num mundo ficcional uno conseguirão manter a sua imiscibilidade.

Segundo Walter Praxedes¹⁴³, ao recorrer a inúmeros procedimentos estilísticos, José Saramago procura realizar uma ação comunicativa com o seu público, numa tentativa de superar a distância estética existente entre autor e

¹⁴¹ SARAMAGO, Cadernos, op. cit., 1997. p. 223.

¹⁴² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 2. (Grifos do autor).

¹⁴³ PRAXEDES, Walter. Ao ler os romances de José Saramago. *Revista Espaço Acadêmico*, ano VIII, n. 81, fev./2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/081/81praxedes.htm>>. Acesso em: 22 dez. 2010.

leitor. É bem verdade que, na escrita alegórica, a desordem do texto pede um maior envolvimento por parte do leitor, para que, de fato, perceba as múltiplas vozes dos personagens, do narrador, de outros textos e do próprio autor, e que, a partir daí, faça as articulações necessárias. Essa é uma das principais exigências que os textos de Saramago impõem aos seus leitores.

Sendo assim, buscando compreender as identidades individuais e coletivas, no universo da obra, claramente relacionadas à sociedade contemporânea, onde a degradação humana, a perda de valores éticos, a solidariedade e a ausência de produção de relações efetivamente concretas tornaram-se algo totalmente comum, destacaremos, a seguir, a trajetória das personagens saramaguianas em busca de respostas, em meio ao caos e à degradação de sua essência humana.

2.4. A ALEGORIZAÇÃO DAS PERSONAGENS

Seguindo o caminho proposto pelo processo alegórico, percebemos que Saramago apresenta a alegoria como estratégia textual básica também na escolha das personagens da obra. *Ensaio sobre a cegueira* traz a diversidade da experiência humana, que se expressa nas personagens que povoam a obra e extrapolam suas páginas. A identidade não existe a partir de um nome, mas, primeiramente, está associada à cegueira que se espalha. Carregadas de traços alegóricos, as personagens são identificadas apenas por algum grau de parentesco, pela profissão que exerciam antes da cegueira ou ainda por alguma característica física e peculiar. Dessa forma, Saramago universaliza a experiência da cegueira, que abrange todas as pessoas, todos os nomes. O autor assim se justifica:

Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente de enorme dificuldade que será conduzir uma narrativa sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página

cem será ou não o mesmo da página cinqüenta, enfim, que entre, *de facto*, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos¹⁴⁴.

Saramago, assim, admite que o que menos o preocupa é exatamente o que há de mais imediato no ser humano: a identificação. Sua preocupação, portanto, está voltada para o entendimento do homem como ser humano, o que, para ele, é mais importante que nomear seus personagens. Entretanto, esse humanismo não está vinculado à religiosidade, mas à necessidade da benevolência, do olhar para o outro, totalmente desvinculado de qualquer religião ou seita pragmática: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (ESC, p. 262). A definição de identidade que esse fragmento nos apresenta é exatamente contrária àquela observada no dicionário:

Estado do que está, não muda, do que fica sempre; consciência da persistência da própria personalidade; conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma pessoa ou uma coisa e graças às quais é possível individualizá-la; igualdade entre as expressões, unidade de substância, essência.¹⁴⁵

A nomeação de pessoas a partir de suas profissões (como o médico, o taxista etc.) nos leva a refletir que vivemos em um mundo onde o que conta é como somos vistos na sociedade, o *status* que adquirimos de acordo com o trabalho que executamos. Assim, o valor humano é reduzido ao papel que desempenhamos, a uma função. Somos, então, apenas uma peça operacionalizante, que deve ser substituída, quando deixar de funcionar¹⁴⁶.

Com a identificação de suas personagens a partir de algum aspecto físico ou de um acessório (o *velho da venda preta*, o *menino estrábico*, a *rapariga de óculos escuros*), Saramago, estratégica e alegoricamente, denuncia o culto à

¹⁴⁴ SARAMAGO, José. *Cadernos*. Diário I. 1997. p.101-102.

¹⁴⁵ HOUSSAIS, Antonio et alli. *Dicionário Eletrônico Houssais da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva/2001.

¹⁴⁶ CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. O explícito e o implícito da cegueira social na obra de José Saramago. In: ANAIS do II Colóquio da Pós-Graduação em Letras da UNESP. 2011. p. 339.

Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/cristianeagnes.pdf>. Acesso em 12 jun. 2011.

aparência, tão valorizado pela sociedade moderna, e faz um alerta para que se resgate, com urgência, os verdadeiros valores da essência humana¹⁴⁷.

Eduardo Calbucci, citado por Maria José do Carmo¹⁴⁸, também concorda com a teoria de que a ausência de nome cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos.

Shirley de Souza Gomes Carreira acredita que:

A supressão da identidade a partir do nome está associada à cegueira que se espalha. As personagens são identificadas por outros meios: pelas profissões que exerciam antes de ficarem cegas, pelas relações de parentesco ou mesmo por características físicas marcantes. Ao assumirem que os nomes são desnecessários ao seu relacionamento no manicômio, as personagens deixam implícita a trajetória que terão de seguir, na descoberta dolorosa do eu e do outro¹⁴⁹.

Para Maria José do Carmo¹⁵⁰, apesar do anonimato, as personagens são bem caracterizadas: *a mulher do médico, o rapazinho que sempre sentia a falta da mãe, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o primeiro cego, o médico, a mulher do primeiro cego, os cegos malvados, a cega das insônias*, entre outros, lembrando que somos apenas um número dentro do imenso planeta, e que, compartilhando de uma mesma situação de cegueira, já não importa o que se têm, todos somos iguais:

[...] tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos. Nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que se identifica e se dá a identificar, nós aqui somos uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o rosto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando (ESC, 64).

No momento em que as personagens são levadas a viverem exiladas das coisas mais básicas que as tornam humanas é que se observa, verdadeiramente, a perda de suas identidades. Além disso, no confinamento,

¹⁴⁷ CORREIA, op. cit., 2011. p. 340.

¹⁴⁸ CARMO, 2006. p. 59.

¹⁴⁹ CARREIRA, op. cit., 2006.

¹⁵⁰ CARMO, op. cit., 2006. p. 58.

as aparências são abolidas, as personagens precisam refazer suas identidades e seu mundo exterior com aquilo que existe de mais humano dentro delas, a memória, o conhecimento e os sentidos. Percebemos que, na dolorosa trajetória que as personagens alegóricas de *Ensaio sobre a cegueira* terão de seguir, em busca da descoberta de si e do outro, os nomes tornam-se totalmente dispensáveis.

Em plena situação epidêmica, as referências se perdem, visto que as pessoas não podiam reconhecer umas às outras, não havia como distinguir as feições, a cor dos cabelos, dos olhos. A identificação só será possível por meio da voz: “Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante...” (p.25). Os nomes, portanto, são dispensáveis. Saramago nos transporta ao mundo do outro, deixa de lado as particularidades para tornar coletivo o que pensávamos ser pessoal, utilizando novamente a alegoria como procedimento de construção; os cegos da narrativa não são nomeados por representarem as personagens reais da sociedade, vão sendo marcados apenas pela ordem de aparecimento na narrativa, tanto faz o cego da primeira página como da nonagésima¹⁵¹.

Com a percepção de que a cegueira branca pode ser caracterizada como um evento catastrófico, o clima de instabilidade entre as personagens se intensifica. Conduzidas pela violência, as personagens experimentam situações de animalização e perdem totalmente a referência de seu mundo anterior. Longe do conhecimento científico e racional, o universo que brota a partir da inesperada cegueira necessita de uma surpreendente lógica interna, para que seja compreendido. Para o leitor mais atento, porém, é notável que o agrupamento de novos e surpreendentes acontecimentos permite que a narrativa também nos ofereça o contato com a literatura fantástica. Por todo o texto, o leitor depara-se com situações inusitadas, pois não é nada comum ter uma epidemia de cegueira.

De acordo com Tzvetan Todorov,

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da

¹⁵¹ CARMO, op. cit., 58-59.

realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós.¹⁵²

É exatamente neste sentido, de estar frente a frente com algo totalmente extraordinário, distante de nossa familiaridade, que o mal branco conduz e envolve as personagens desse romance, despertando-lhes sentimentos de irritabilidade, ansiedade e, por vezes, de medo. Segundo Ângela Ignatti Silva, “esta dinâmica pode ser observada em relação ao primeiro cego, ao médico, ao ladrão de automóveis, à rapariga dos óculos escuros. As situações cotidianas que provocaram tais sentimentos podem ser consideradas fruto do acaso; porém, a cegueira acaba ocorrendo como resposta a esses mesmos sentimentos”¹⁵³.

E acrescenta:

No entanto, para que os acontecimentos extraordinários ocorram e transformem as vidas das personagens, o papel do destino ou do acaso são fundamentais [...]. Já em *Ensaio sobre a cegueira*, as emoções dos protagonistas agem como gatilho da metamorfose. A transformação da cegueira, nesse ponto, liga-se à formação da identidade, uma vez que, ao alterar-se a maneira como as pessoas se reconhecem, se organizam e interagem com as outras, é dada continuidade ao processo de metamorfose do ser humano. A cegueira, portanto, surge na obra como transformação, questionando e modificando a vida das personagens mediante as provações e os acontecimentos extraordinários necessários para o processo de autoconsciência que deságua no redirecionamento da construção de suas identidades. Os sentimentos que compelem as personagens à cegueira estão relacionados com o tipo de sociedade na qual estão inseridas¹⁵⁴.

Sendo assim, podemos afirmar que todas as provações vividas pelas personagens após a epidemia estão relacionadas às dificuldades do mundo contemporâneo. A cegueira branca e luminosa, caracterizada pelo autor, envolve as personagens “numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e os seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis” (ESC, p. 16).

¹⁵² TODOROV, op. cit., 1970. p. 30.

¹⁵³ SILVA, Angela Ignatti. *Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*. 2008. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 149. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-01092008-150204/pt-br.php>>. Acesso em: 03 mar. 2009.

¹⁵⁴ SILVA, Angela, op. cit., 2008. p. 149.

A questão da identidade das personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, conduzidas pelo *mal branco*, deve ser observada de acordo com o contexto e a dinâmica social da atualidade¹⁵⁵. Na obra, o homem é pensado em seu meio natural, cultural e histórico, ou seja, a partir do contexto em que está inserido.

Nesse sentido, destacaremos, a seguir, algumas particularidades dos personagens, que consideramos relevantes para o desvelamento de suas características alegóricas. É importante ressaltar, entretanto, que o nosso objetivo não é tomar todas as personagens do romance de Saramago para analisá-las em sua totalidade como alegóricas. Procuraremos analisar peculiaridades de algumas personagens que julgamos construções figuradas, que atuam com função alegórica de modo especial.

2.4.1. Os riscos e os rabiscos do alegórico nas personagens

Ao situarmos as personagens como pertencentes à sociedade moderna, percebemos como a alegoria é trabalhada na composição de suas características peculiares e também como recurso na tentativa de decifrá-las. Percebemos, nessas personagens, uma diversidade de tipos, com particularidades próprias de indivíduos que, apesar do anonimato, refletem anseios, frustrações, inseguranças, medos e erros de qualquer ser humano. Há aquelas personagens com caráter duvidoso: a prostituta e seu desejo proibido, num quarto de hotel, o ladrão que estava a roubar o carro, num lapso de desonestidade, ou a perversidade dos cegos malvados. Outras, em quem o compromisso e a responsabilidade falam mais alto, como podemos perceber no empenho e seriedade do médico oftalmologista ao pesquisar sobre a estranha cegueira. E ainda aquelas em que um objeto ou um sentimento constitui o ponto de partida para o entendimento de sua identidade: a venda preta usada em um olho onde não há mais visão, o exercício da escrita, mesmo após a cegueira e, sobretudo, a perseverança e coragem da única personagem que não cega, entre tantos outros sinais a serem desvendados na obra saramaguiana.

¹⁵⁵ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 150.

Para entendermos as imagens e as particularidades das características alegóricas das personagens do texto, que as sinalizam como ruínas, como teoriza Benjamin, observaremos a primeira cena do romance:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. [...] Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentiam vir no as a chibata. [...] 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 [...]. O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbravejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás deles buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (ESC, 11-12).

A imagem alegórica que esse primeiro quadro nos oferece está, primeiramente, ligada aos sentimentos individuais. A pressa e a ansiedade das pessoas, ilustradas pela agressão de quem buzina, pela impaciência de quem não consegue aguardar pelos pedestres que atravessam ou pelas batidas violentas nos vidros do carro. Na verdade, pouco importa o que aconteceu ao motorista – se passou mal ou se houve algum problema mecânico. O que interessa é que se libere a passagem o mais rápido possível. Essas imagens são o ponto de partida da narrativa e da reflexão sobre a identidade dos indivíduos que compõem a sociedade moderna¹⁵⁶.

Ainda refletindo sobre o primeiro ato do espetáculo da cegueira, podemos nos questionar: sendo o farol vermelho a última coisa que o primeiro cego vê, não seria um aviso de que é necessário parar... e reparar?¹⁵⁷. A cegueira branca obriga o cego a ter cuidado com os próximos passos. Ele já não pode mais seguir como se nada estivesse acontecendo: “Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro, a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo” (ESC, p. 12). A partir desse momento, o

¹⁵⁶ SILVA, Angela, op. cit., 2008. p. 154.

¹⁵⁷ CORREIA, op. cit., p. 340.

primeiro cego terá que desenvolver novamente a capacidade de enxergar e é, nesse ponto, que reside o verdadeiro questionamento da obra: enxergar o quê?¹⁵⁸.

Maria José do Carmo, de maneira elucidativa, observa que

Num mundo saturado de imagens, em que “com zoom e sem zoom”, como diz Saramago em seu diário, as mais terríveis imagens mostram-se “em tempo real” nas telas das televisões, os olhos habituam-se a ver o horror – num “caminho para a insensibilidade”, como também nota Saramago – ou recusam-se a vê-lo, como se quedassem imobilizados, inertes, cegos – numa cegueira consentida – diante de uma tela branca. Diz ainda Saramago: “Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento?”¹⁵⁹

Qual desses sentimentos negativos, então, despertou no ladrão de automóveis para que roubasse o carro do primeiro cego? Afinal, segundo o que o texto nos revela, essa não era, a princípio, sua intenção:

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do género humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelo verdadeiro dono do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre (ESC, p. 25).

No trecho acima, percebemos a clara intenção do narrador em encontrar respostas para justificar a má conduta da personagem. Mais adiante, o narrador ainda acrescenta que o fato de o primeiro cego desconfiar do ladrão de carros pode tê-lo motivado a cometer o roubo:

Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos os teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, referimo-nos ao oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral, resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre

¹⁵⁸ SILVA, Angela, op. cit., 2008. p. 154.

¹⁵⁹ CARMO, op. cit., 2006. p. 7.

sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas. Plebeiramente concluindo, como não se cansa de ensinar-nos o provérbio antigo, o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz (ESC. p. 25-26).

Ao tentar justificar a atitude da personagem, o narrador, até certo ponto, afirma que a formação da identidade individual está intimamente ligada às relações sociais do indivíduo com o meio e com o outro. Em outra passagem, o criminoso expressa o medo de ser punido pela cegueira, devido a seu erro:

Sentia-se à beira de um ataque de nervos, por estas exactas palavras o havia pensado, Estou aqui estou a ter um ataque de nervos. Abafava-se dentro do automóvel. [...] Pensou então que o melhor seria sair do automóvel por um bocado, arejar as ideias [...]. Saiu, nem valia a pena fechar o carro, daí a nada estaria de volta, e afastou-se. Ainda não tinha andado trinta passos quando cegou (ESC, p. 27).

Percebemos, assim, que é a cegueira que, desde o primeiro capítulo, guia o destino das personagens. Por meio dela, o primeiro cego se imobiliza ante sua impaciência no sinal vermelho, bem como o ladrão para no meio da rua, impossibilitado de continuar seu papel de ladrão¹⁶⁰.

Angela Ignatti Silva acredita que, “seguindo a mesma lógica da constituição da identidade, a cegueira do médico acontece justamente no momento em que se sente incapaz de descobrir qual é o mal que atingiu o primeiro cego”¹⁶¹.

Com a consciência claríssima de se encontrar metido num beco sem saída, o médico abanou a cabeça com desalento e olhou em redor [...] de súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse [...] Sucedeu um minuto depois, quando juntava os livros para arrumar na estante. Primeiro percebeu que tinha deixado de ver as mãos, depois soube que estava cego (ESC, p. 30).

O que podemos depreender desse trecho é a força de vontade e a responsabilidade do médico em procurar a cura para a cegueira até então desconhecida, bem como o seu desalento ao constatar que seus conhecimentos e prática acumulados pelos anos no exercício da profissão não são suficientes diante da inexplicável cegueira. Sua identidade está, na verdade, ligada, principalmente, à importância social que a sua profissão impõe, como já observamos anteriormente. A cegueira lhe acomete justamente

¹⁶⁰ SILVA, Angela, op. cit., 2008. p. 156.

¹⁶¹ Ibid. p. 156.

no momento em que se vê diante de um conflito e se sente encurralado e sem sucesso. Mais uma vez, o *mal branco* não deixa escolha, e sela o destino de mais uma personagem.

Cada personagem mergulha nesse “mar de leite” de maneira diferenciada: a rapariga dos óculos escuros, por exemplo, cega durante o coito (ESC, p. 33), com o corpo do homem sobre si; o ajudante de farmácia, ao tentar “experimentar” a cegueira, acaba por cegar realmente, “Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás” (ESC, p. 129). Já o velho da venda preta assim relata a seus companheiros de camarata o exato momento em que perdeu sua visão:

[...] ceguei quando estava a ver meu olho cego, Que quer dizer, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência,[...] (ESC, p. 129).

A voz desconhecida sinaliza para o sentido figurado da passagem o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência. Se considerarmos a cegueira apresentada por Saramago como alegórica, a falta dos olhos também o é. Assim, podemos realizar a transposição do signo *olho*, enquanto órgão da visão, aquilo que nos permite perceber as imagens, para *consciência*, enquanto intuição, que nos permite perceber os acontecimentos e emitir julgamentos de caráter moral de nossos atos.

E, assim, uma a uma, a cegueira vai se apoderando das personagens, em momentos diferenciados, mas com as mesmas características, luminosa e envolta numa névoa branca:

[...] diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos (ESC, p. 28).

[...] e quando recuperou a consciência disse, exausta e feliz, Ainda vejo tudo branco (ESC, p.33).

[...] Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco (ESC, p. 13).

[...] Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu, e tão-pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite (ESC, p. 14).

A tal ponto chega o *mal branco* que, para não perder o controle sobre a grave epidemia, o governo resolve isolar os cegos e os possíveis contaminados em um manicômio desativado (ESC, p.46), onde todos deverão permanecer em “quarentena”, numa espécie de exílio, que, nas palavras de Edward Said, expressa claramente essa profunda angústia:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre o ser humano e o lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre¹⁶².

No manicômio, compartilhando da mesma dor e tristeza pela perda de suas referências, a imagem que cada um tem de si torna-se incompatível com a condição de cegos que agora vivem. Poucos aceitam tal realidade, de cegos, que vivem em condições sub-humanas, mas se veem impossibilitados de mudar esse quadro. Entretanto, essa busca pela adaptação à nova realidade, que a cegueira lhes impõe, se torna essencial para a reconstrução de valores e de novos modos de sobrevivência, o que não será possível se caminharem sozinhos.

Para Ângela Ignatti Silva, “determinadas personagens, como os cegos malvados, organizam-se para assumir novos papéis dentro daquele grupo, ou para dar continuidade a características que já possuíam antes da cegueira, tentando tirar proveito e explorar os demais”¹⁶³.

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. Esta inesperada, ainda que não de todo insólita, exigência causou a indignação que é fácil imaginar, os aturdidos emissários que vieram com a ordem voltaram logo lá para comunicar que as camaratas, as três da direita e as duas da esquerda, sem exceção dos cegos e das cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminina, e que se na terceira camarata lado esquerdo não havia mulheres, a responsabilidade, se a havia, não lhes poderia ser assacada. A

¹⁶² SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46.

¹⁶³ SILVA, Angela, op. cit., 2008. p. 152.

resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem. [...] (ESC, p. 165).

A ação abusiva dos cegos, que possuíam o poder, demonstra como os valores e as relações vão, gradativamente, se deteriorando e beiram ao primitivismo ou à animalidade.

As mulheres, todas elas já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força, que se calará [...]. A cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas ao redor de uma carcaça (ESC, p. 176).

Amanhecia quando os cegos malvados deixaram ir as mulheres. A cega das insónias teve de ser levada dali em braços pelas companheiras, que mal se podiam, elas próprias, arrastar. Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva. Já sabem, o pagamento é em género, digam aos homenzinhos que lá têm que venham buscar as sopas, escarnecera à despedida o cego da pistola. E acrescentou, chocarreiro, Até à vista, meninas, vão-se preparando para a próxima sessão (ESC, p. 178).

Huizinga reflete que “as proezas físicas são uma fonte de poder, mas o conhecimento é uma fonte de poder mágico”¹⁶⁴. No romance de Saramago encontramos uma personagem intitulada como o velho da venda preta, que nos remete à citação acima, pois, alegoricamente, representa a sabedoria e o poder de análise. A velhice lhe trouxe a sabedoria, que associada a uma venda preta, carregada de significação, por também representar a cegueira, resguarda a personagem de julgamentos baseados no aspecto moral e também segundo o critério da aparência. “[...] ficando por esta via demonstrado, mais uma vez, que as aparências são enganadoras, e que não é pelo aspecto da cara e pela presteza do corpo que se conhece a força do coração” (ESC, p. 170). A venda tapa o vazio em seu rosto, deixado pela perda de um olho e o outro olho que lhe resta é acometido pela catarata. Velho, cego de um olho e ainda vítima de catarata, o velho da venda preta está fechado ao mundo corrompido pelas máscaras sociais e, embora vítima da cegueira branca, conserva consciência sobre o horror a que ele e os demais cegos estão submetidos.

¹⁶⁴ HUIZINGA, op. cit., 1971. p. 119.

Recorrendo às palavras de Maria Alzira Seixo, acrescentamos que, no *Ensaio sobre a cegueira*,

a simplicidade referencial com que são enunciados os objectos é de tal ordem que acaba por subverter a transparência da comunicação verbal na sua imediatez aparente, para a fazer depender de categorias reflexivas não explícitas, alusivas a coordenadas determinantes que não são fornecidas ao leitor, e que deste modo encaminham o texto para o domínio das significações segundas, alusivas, alegóricas ou sobrenaturais.¹⁶⁵

Mediante os acontecimentos que se sucedem no romance, percebemos que cada objeto, acessório ou aparato pode ganhar uma significação especial. Em *Ensaio sobre a cegueira*, alguns objetos ganham viva importância, por que, além de estarem associados à cegueira, nos remetem à identidade das personagens e às mazelas do mundo moderno, ou seja, “a transposição semântica de um signo em presença para um signo em ausência”¹⁶⁶. A venda, por exemplo, nos faz refletir também sobre todas as vendas que, na sociedade moderna, inibem o nosso olhar. Somos programados para não ver, mas, diariamente, presenciamos uma série de imagens do espetáculo urbano. Essas imagens passam por nós em momentos breves e em forma de imagens efêmeras, por pouco tempo e num espaço restrito, não temos tempo de repará-las.

Os óculos escuros da rapariga também merecem destaque. Provavelmente são utilizados por ela para dissimular o que a moça é e o que pretende aparentar ser, ou seja, funcionam como uma espécie de “cortina na janela de seu interior”. É como se ela se escondesse por detrás deles, já que possui uma vida dupla: trabalha como prostituta, atende clientes em bons hotéis, mas vive com seus pais, que nem desconfiam da atividade exercida por ela¹⁶⁷.

Além do testemunho da mulher do médico, que, como já sabemos, é a única a conservar a visão, o narrador nos revela a presença de um escritor, o cego contabilista. O aparecimento dessa personagem nos remete a um ponto

¹⁶⁵ SEIXO apud TEIXEIRA, Cristina Maria Borges. O universo intertextual em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Disponível em: <http://members.fortunecity.com/prgalvao/Ouniversointertextualemensaios.htm>. Acesso em: 15 mar. 2008.

¹⁶⁶ HANSEN, op. cit., 2006. p.14.

¹⁶⁷ SILVA, Angela, op. cit., 2008. p. 155.

relevante, sugerido pela obra: a perpetuação da memória e a formação da consciência. Essa personagem ressalta a idéia da escrita como instrumento crucial de resistência ao esquecimento, registrando a opressão e a exploração de uns cegos por outros cegos. Ao trazer, em sua narrativa, uma personagem preocupada com o registro escrito, Saramago revela sua preocupação com a história humana e com a permanência da memória perante o esquecimento promovido pelo caos. Afinal, segundo Benjamin, “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria”¹⁶⁸.

Apesar da importância dessa personagem para o registro de toda a degradação humana a que os cegos foram submetidos, por um segundo, ficamos em dúvida em relação à fidedignidade com que relata os fatos decorridos no manicômio. Seria então sob a visão dos cegos malvados que o escritor relata os fatos? Afinal, é clara a conclusão do narrador, ao demonstrar que o cego escritor optou pelo lado mais conveniente aos seus interesses imediatos e egoístas:

[...] Chegando a este ponto, o cego contabilista, cansado de descrever tanta miséria e dor, deixaria cair sobre a mesa o punção metálico, buscaria com a mão trêmula o bocado de pão duro que havia deixado a um lado enquanto cumpria a sua obrigação de cronista do fim dos tempos, mas não o encontraria, porque outro cego, de tanto lhe pôde valer o olfacto nesta necessidade, o tinha roubado. Então, renegando o gesto fraterno, o abnegado impulso que o tinha feito acudir a este lado, decidiu o cego contabilista que o melhor, se ainda ia a tempo, seria regressar à terceira camarata lado esquerdo, ao menos lá, por muito que se lhe esteja revolvendo o espírito de honesta indignação contra as injustiças dos malvados, não passará fome (ESC, p. 160-161).

Enfim, uns óculos, uma venda, um instrumento metálico para o registro dos fatos, uma cegueira branca, um cão de lágrimas ou a cor de um semáforo, cada detalhe, cada significante com potencial de sentidos trabalhados cuidadosa e alegoricamente pela criatividade do autor. Essa potencialidade de sentidos, característica marcante, realiza-se concretamente na escrita alegórica. Benjamin, de maneira elucidativa, assim reflete sobre a alegoria:

[...] o caráter precioso dessa forma de expressão [...] em geral, reside, ao contrário, em grande parte na regressão extrema ao nível

¹⁶⁸ BENJAMIN, op. cit., 1984. p.246.

de vocábulo concreto. A mania de empregar essas palavras, e de recorrer a antíteses elegantes, é tão marcada, que as abstrações, quando parecem inevitáveis, são acompanhadas de elementos concretos, formando novas palavras¹⁶⁹.

Prosseguindo na tentativa de desvelamento das características mais marcantes da personalidade alegórica de algumas personagens que povoam *Ensaio sobre a cegueira*, apoiamo-nos em Teresa Cristina Cerdeira da Silva¹⁷⁰ que ressalta que, em pelo menos três dos seus romances (*Levantado do chão*, *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*), Saramago empreende um projeto de dar voz e vez à massa marginal. Maria Alzira Seixo¹⁷¹ também compartilha com a idéia de que o autor privilegia heróis da ação que sejam representantes das massas populares. Na história desses anti-heróis é que estaria o épico da vida moderna¹⁷².

O próprio Saramago revela sua preferência por personagens que representem a massa popular excluída¹⁷³:

[...] É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas [...]; é essa hipótese falhada a uma quantidade inumerável de pessoas que de certa forma me indigna, porque as pessoas não têm mais do que uma vida. E as vidas quase todas, de quase toda a gente, são vidas que falharam.¹⁷⁴

No romance de Saramago, a qualidade de herói moderno é atribuída a uma mulher que, por séculos viveu à margem, assumindo papéis secundários na sociedade. Na obra, a personagem “nomeada” apenas como “a mulher do médico” assume o papel de líder político e solidário, responsável pela sobrevivência do seu grupo. Saramago, ciente da condição feminina, elege uma mulher como a única personagem da obra capaz de enxergar, apesar de ser obrigada a esconder tal condição. Da periferia do texto diretamente para o

¹⁶⁹ BENJAMIN, op. cit., 1984, p. 221.

¹⁷⁰ SILVA apud BRANDÃO, op. cit., 42.

¹⁷¹ SEIXO apud BRANDÃO, loc. cit.

¹⁷² Vanessa Cardozo Brandão trata do herói moderno presente na obra de Baudelaire, baseada nas reflexões de Katia Muricy. Segundo Brandão, Muricy nos mostra como a análise da obra de Baudelaire revela a escolha de um herói moderno paródico, um anti-herói que representa “modelos” não idealizados, comumente tipos excluídos e renegados pela cidade, como a prostituta, o flanêur, o dândi, a lésbica. BRANDÃO, op. cit., 2005, p. 42.

¹⁷³ BRANDÃO, op. cit., 2005, p. 42.

¹⁷⁴ SARAMAGO apud REIS, op. cit., 1998, p. 82.

ponto central, onde se desenvolve toda a narrativa, a mulher do médico estabelece com o leitor uma relação intensa, pouco comum às personagens femininas da história da literatura. Para Georg Lukács, a personagem protagonista é “a figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade de suas vivas contradições”¹⁷⁵.

[...] qual de nós se considerará ainda tão humano como antes crias, eu, por exemplo, matei um homem, Mataste um homem, espantou-se o primeiro cego, Sim, o que mandava do outro lado, espetei-lhe uma tesoura na garganta, Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça, Nem humanidade, [...] (ESC, p. 244-245).

O ato da mulher do médico de assassinar o chefe dos cegos malvados traz em si uma pesada carga de negatividade. Somado a isso, ainda percebemos o vigor com que ela comete o crime, ilustrando toda sua sede de vingança:

A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por sua presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (ESC, p.185).

Depois do feito, apesar de chorosa, a mulher não demonstra arrependimento, mas explica o motivo que a levou a cometer o assassinato: “[...] E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando está morto o que ainda é vivo”(ESC, p. 189).

Ao analisar o pensamento da mulher do médico, ainda em choque pelo ato cometido, percebemos mais um aspecto alegórico trabalhado neste fragmento. Estar morto ainda vivo é, biologicamente, incrível, segundo a lógica. Entretanto, acreditamos que, no romance, essa morte esteja relacionada não à morte do

¹⁷⁵ LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*. Tradução de Leandro Konder et alli. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 78. (Col. Biblioteca do Leitor Moderno, v. 58).

corpo, mas da própria humanidade, que fora violada pela cegueira. Diante dessa significação ampliada, a expressão torna-se coerente, pois a morte das características que nos fazem humanos, principalmente dos valores morais e da dignidade, só é possível de ocorrer a um corpo que ainda está vivo.

Identificada somente por uma relação de parentesco, denunciando, talvez, sua condição de mulher, que deve ser submissa, e desprezando, assim, sua verdadeira essência, ou seja, sua identidade (neste romance de Saramago, como já foi comentado, os nomes não costumam revelar a essência das coisas), a mulher do médico é a única a preservar sua visão no triplo sentido da palavra - enxergar/planejar/prever. É como se a cegueira alheia tirasse a venda de seus olhos, que se ampliam estendendo sua visão no sentido de enxergar, planejar, refletir, prever. Nem mesmo nessa condição, ela se sente privilegiada, pois é consciente de sua limitação¹⁷⁶: “(...) é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o (ESC, p. 262).

[...] Tu não estás cega, disse a rapariga dos óculos escuros, por isso tens sido a que manda e organiza, Não mando, organizo o que posso, sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter, Uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cegos, disse o velho da venda preta, Se assim é, então deixem-se guiar pelos meus olhos enquanto eles durarem, por isso o que proponho é que, em lugar de nos dispersarmos, ela nesta casa, vocês na vossa, tu na tua, continuemos a viver juntos, [...] (ESC, p. 245).

Assim, a mulher do médico torna-se uma personagem crucial para a narrativa. Suas ações e reflexões, seu desprendimento e solidariedade em sua interação com as outras personagens, no universo ficcional, representa o modelo ideal dos valores fraternos e o primordial da relação do indivíduo na sociedade:

Porque somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência¹⁷⁷.

¹⁷⁶ SILVA, Maria, op. cit., 2002. p. 24.

¹⁷⁷ LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*. Tradução de Letizia Zini Antunes. *Revista Ensaios Ad Hominem*, São Paulo, n. 1, 1999. p. 95.

Por ser a única que não cega, a mulher do médico testemunha visualmente a degradação trazida pela cegueira e participa ativamente do conflito dramático, decidindo sobre o caminho a seguir: “Encostada à parede, no espaço estreito entre duas fileiras de catres, olhava desesperada a porta no outro extremo, aquela por onde tinham entrado num dia que já parecia distante e que não levava agora a parte alguma” (ESC, p. 171). A tragédia desperta nela uma extraordinária força interior, que a faz lutar contra as várias formas de opressão instaladas no confinamento dos cegos. É tão intensa a carga dramática atribuída a esta personagem que todas as outras tornam-se secundárias, inclusive o próprio médico, que, no início da narrativa, possuía características compatíveis com as dos personagens principais. Afinal, que leitor não imaginou que seria o médico o “salvador” de todos, aquele que desvendaria o enigma da inesperada cegueira?

[...] Sim, matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém, E agora, Agora estamos livres, eles sabem o que os espera se quiserem outra vez servir-se de nós, Vai haver luta, guerra, Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra, Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei, E a comida, Viremos nós buscá-la, duvido que eles se atrevam a vir até aqui, pelo menos nestes próximos dias terão medo de que lhes suceda o mesmo, que uma tesoura lhes atravesse o pescoço, [...] (ESC, p. 189).

A cena acima reforça a “intensidade de paixão”¹⁷⁸ e a “clareza de princípios”¹⁷⁹ que a mulher do médico possui na sua árdua tarefa de líder. Entretanto, é possível questionar se essa condição diferenciada atribuída à personagem está ligada a suas ações antes da cegueira. Segundo Iris Selene Conrado, há duas possibilidades:

a primeira, de que a protagonista, desde o início, age de maneira inesperada, ao fingir-se de cega para acompanhar o marido e, depois, querer ajudar a todos, assumir a responsabilidade de fazer justiça, segundo seus valores, ou seja: ela sempre se demonstrou responsável e preocupada com o bem-estar social, ao menos, no mínimo, do grupo que cuidava e, assim, reflete sobre valores sociais e as atitudes humanas, e, principalmente, sobre a condição humana em sociedade e a humanidade. A segunda leitura aponta para a mulher do médico como sobre-humana, como se estivesse além do que caracteriza o ser humano, visto que ela age em prol dos outros mesmo que pudesse ser contaminada pela cegueira. Ela os auxilia,

¹⁷⁸ LUKÁCS, *A teoria*, op. cit., 2000. p. 97.

¹⁷⁹ Loc. cit.

perde forças e depois as recupera; sofre, decide, faz e busca melhores condições de vida¹⁸⁰.

Para Maria José do Carmo, “a mulher do médico é a alegoria da benevolência, da abnegação, uma vez que ela se vale dos próprios olhos, da sua visão e principalmente do silêncio para tornar os outros seres humanos mais felizes ou menos infelizes” [...] “um misto de Penélope e Ariadne, que tece e conduz os demais cegos”¹⁸¹, o que demonstra a renúncia de sua liberdade e de sua própria vida em prol dos demais, tanto nos momentos passados dentro do manicômio como no retorno à cidade.

À vista de todas essas reflexões, ainda há uma questão que nos desafia: será a mulher do médico a única a manter a integridade diante do caos absoluto por ser a única que ainda enxerga, ou ao contrário, é a única que, desde sempre, manteve-se saudável da doença moral que gerou a cegueira? Enigmas do jogo proposto pela duplicidade alegórica de esconder-se/revelar-se, que nos instiga, nos prende e nos impulsiona na árdua, mas fascinante tarefa, em busca do desvelamento de seu sentido original, embora nem sempre a alegoria seja capaz de deixar-se revelar.

Nessa reflexão acerca das características alegóricas das personagens, que compõem a obra, não poderíamos deixar de citar o cão de lágrimas. Em meio ao caos, que promoveu a degradação da essência humana, conduzindo as personagens à animalização, Saramago nos apresenta a humanização e os valores sociais esquecidos, simbolicamente representados pela figura do cão de lágrimas: “O cão de lágrimas olhou uns e outros com a indiferença de quem vive noutra esfera de emoções, isto se diria se não fosse ele o cão que continua a ser, mas um animal dos humanos” (ESC, p. 256).

Tocante é o grau de sentimento e humanidade que esta personagem nos sugere, que o próprio Saramago, em entrevista, nos diz:

Gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão de lágrimas, no *Ensaio sobre a cegueira*. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor. Se no futuro puder ser recordado “como aquele tipo que fez aquela coisa do cão

¹⁸⁰ CONRADO, op. cit., 2006. p. 94.

¹⁸¹ CARMO, op. cit., 2006. p. 60-61.

que bebeu as lágrimas da mulher”, ficarei contente. Se alguém procurar naquilo que eu tenho escrito uma certa mensagem, está aí. A compaixão dessa mulher que tenta salvar o grupo em que está o seu marido é equivalente à compaixão daquele cão que se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas¹⁸².

O cão de lágrimas surge, então, como um doador de amparo afetivo, principalmente para a mulher do médico, de quem lambe as lágrimas nos momentos mais difíceis. Ironicamente, nenhuma personagem evidencia seu afeto de forma tão expressiva como o cão da trama saramaguiana:

Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia, de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, [...], um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lha na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçadas a ele (ESC, p. 226).

Nossa incursão pelo universo alegórico que habita cada personagem do *Ensaio* - embora não finalizada, pois a multiplicidade de sentidos que a alegoria sugere não nos permite ancorar, mas, sim, chegar a possíveis conclusões – leva-nos sempre à questão da humanização, ao resgate de valores esquecidos pelos tempos modernos. Desde a impaciência do homem, que misteriosamente cega, parado no sinal do trânsito, até a disponibilidade do cão de lágrimas, que segue a mulher do médico pela cidade, Saramago nos faz refletir sobre a incompreensão, a intolerância e a cegueira social, às quais estamos submetidos, através do caráter e da identidade de suas personagens, minuciosamente elaboradas pelo autor, e com as quais prontamente nos identificamos.

Neste tópico, procuramos observar o sentido alegórico das personagens mais significativas. Entretanto, para tornar nossa análise completa, não poderíamos deixar de comentar sobre a importância da voz que nos conta a história: o narrador. Numa breve, mas enfática abordagem, destacaremos a atuação do narrador nas estratégias de construção da narrativa e das personagens da obra.

¹⁸² SARAMAGO, José. Disponível em: <<http://apensarmorreumburro.blogspot.com/2010/06/o-ca-o-das-lagrimas.html>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

2.4.2. O narrador

No famoso artigo “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, Walter Benjamin considera a morte dessa figura tradicional e fundamental da narrativa. Num estudo sobre essa obra, Mariana Cortez afirma que,

Para esse teórico, a função do narrador era a força motriz das histórias orais, por isso essa figura deveria ser partícipe da comunidade e deveria cumprir o papel, via narrativa, do “conselheiro” daquele grupo de pessoas. Ainda, acrescenta que existia uma tipologia de narradores que obedecia ao seguinte critério: o camponês-sedentário, aquele que narrava a partir de relatos ouvidos e o comerciante-viajante, aquele que relatava as suas aventuras em terras distantes.

Com a criação da imprensa, contudo, o romance extinguiu a narração e a figura do narrador, era o que acreditava Benjamin.¹⁸³

Com sua forma peculiar de narrar, José Saramago privilegia no romance a tradição oral e o que ela implica, isto é, a partilha da experiência e da visão de mundo, o conselho, a preocupação com o ser humano, a miséria e a sua luta contra as injustiças, podemos concordar com Walter Benjamin, quando ele anuncia a morte do narrador tradicional na modernidade?

O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* constitui a primeira das estratégias para promover o questionamento da verdade. Beatriz Berrini classifica a figura do narrador saramaguiano como aquela do “sábio experiente que se transforma em contador, porque tem algo importante a comunicar”¹⁸⁴. Sábio e onisciente, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* narra os fatos a partir de comentários e interferências críticas e expõe os pensamentos das personagens, para, quem sabe, revelar a pluralidade de pontos de vista e de julgamentos, verdades escondidas pela névoa da alegoria.

[...] Quando saíram do corredor, os nervos dela foram-se abaixo de golpe, o choro tornou-se convulsão, não há nenhuma maneira de enxugar lágrimas como estas, só o tempo e o cansaço as poderão reduzir, por isso o cão não se acercou, apenas buscava uma mão para lamber [...] (ESC, p. 298).

¹⁸³ CORTEZ, Mariana. Seria uma vez...*Revista Carta na Escola*, São Paulo, n. 49. p. 16, set. de 2010.

¹⁸⁴ BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 57.

O narrador também pode ser apontado como aquele que faz a denúncia do quadro da sociedade apresentada na obra, como acredita Lukács: “graças a este dom inventivo, que naturalmente pressupõe uma penetração profunda e concreta nos problemas sociais, os grandes narradores podem criar um quadro de sua sociedade”¹⁸⁵. Nesse sentido, o narrador do romance desenvolve uma reflexão profunda do ser humano e de sua interação com a sociedade na qual está inserido.

Mariana Cortez acredita que o modo de narrar de Saramago acolhe o outro, o leitor, que “é convidado o tempo todo a refletir, a questionar a ordem estabelecida, a atuar sobre a condição imposta e, claro, por vezes a assumir outra visão do mundo”¹⁸⁶, ou seja, o narrador parecer estar o tempo todo tentando incomodar a consciência dos leitores.

Entendemos, então, que cada uma das particularidades do narrador e das personagens criadas por Saramago para povoar o universo ficcional da obra é que acaba por definir essa constante busca pelas identidades perdidas, tanto a individual quanto a coletiva, já que uma acaba por definir a outra. Dessa forma, comungamos com as palavras de Angela Ignatti Silva:

A identidade do indivíduo também é composta pelo “outro”, pois, pela imagem que construímos de nós mesmos e pela conjugação desta às imagens que são formadas sobre nós a partir da visão das outras pessoas, é que surge a integralidade do “eu”. A construção da identidade individual é inextricavelmente relacionada à construção da identidade do grupo; dessa forma, o tecido social, no texto de Saramago em estudo, é o que gera os sentimentos individuais das personagens e que desencadeia, em última análise, a epidemia de cegueira. Sendo assim, a cegueira está relacionada com o tempo em conjunto com os espaços em que ocorrem as ações, firmando-se, pois, como metamorfose na identidade das personagens, as quais viverão os acontecimentos excepcionais capazes de dar início ao processo de autoconsciência.¹⁸⁷

Dessa maneira, por meio da pluralidade de interferências que o narrador saramaguiano nos oferece, sempre preocupado em questionar supostas verdades, percebemos que as referências identitárias são resignificadas pelo mal branco, em comunhão com os espaços que se apresentam em *Ensaio*

¹⁸⁵ LUKÁCS, O romance, op. cit., 1999, p. 95.

¹⁸⁶ CORTEZ, op. cit., 2010, p. 17.

¹⁸⁷ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 149-150.

sobre a cegueira. Os espaços verificados no contexto da obra – manicômio, casa e rua – são distintos e opostos, mas carregam, particularmente, o seu grau de significação. No entanto, é no estranho espaço do manicômio que as personagens passam a compartilhar todas as experiências que redimensionarão as suas existências. Por esse motivo, no tópico a seguir, procuraremos tratar de aspectos relativos aos espaços encontrados no contexto ficcional de *Ensaio sobre a cegueira* e o seu papel na reavaliação de normas de convivência e reformulação de valores sociais.

2.5. O NÃO-LUGAR NO TERRITÓRIO DA ESCRITA

Embora a obra não traga explícita qualquer referência espaço-temporal, a estratégia narrativa de Saramago se desenvolve a partir de imagens visuais e virtuais do universo tecnológico, o que nos remete ao contexto contemporâneo. Entretanto, é importante ressaltar que essa articulação com o sistema socioeconômico da cultura tecnológica, recorrente no texto, juntamente com outros indícios correspondentes à sociedade do final do século XX, estão codificadas no discurso narrativo por meio de uma linguagem expressivamente alegórica. Prédios, casas, supermercados, bancos, hospitais, farmácias, aeroporto, leis de trânsito, e, ainda, estrutura política com hierarquias governamentais, existência de estrutura militar, meios modernos de comunicação reforçam as evidências de que o texto está situado na atualidade.

[...] os jornais, a rádio a televisão, quase todos deixaram de ocupar-se de tais iniciativas, excetuando-se o comportamento de certos órgãos de comunicação, que vivendo a custa de sensacionalismo de todo o tipo não estava disposto a perder nenhuma ocasião de relatar a dramática cegueira súbita (ESC, p. 124).

[...] 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 [...] (ESC, p. 11).

O caminho que tomaram leva ao centro da cidade, [...] As ruas estão desertas, por ser ainda cedo, ou por causa da chuva, que cai cada vez mais forte. Há lixo por toda a parte, algumas lojas têm as portas abertas, mas a maioria delas está fechada [...] (ESC, p. 214).

Shirley de Souza Gomes Carreira¹⁸⁸ ressalta a impossibilidade de se enquadrar a narrativa em qualquer um dos três conceitos de historiografia (tempo, espaço e identidade). Acreditamos que este não-lugar espacial e temporal seja mais uma marca da universalização do texto, também caracterizada como desterritorialização, ou seja, tornar acessível a narrativa da cegueira branca a qualquer leitor, de qualquer lugar e a qualquer tempo, o que faz de *Ensaio sobre a cegueira* um retrato contundente da própria condição humana.

Provavelmente essa universalização está ligada à atual questão da globalização, que leva à perda das tradições e identidades das sociedades atuais. No romance de Saramago, a perda da identidade cultural acarreta, também, na perda da identidade pessoal, caracterizada na narrativa pelo anonimato das personagens e pela ausência de referências a lugares, como vimos¹⁸⁹.

Os lugares percorridos pelas personagens de *Ensaio sobre a cegueira* são peças fundamentais no processo de reestruturação de suas identidades. Nesses espaços, as personagens passam por provações, como a fome, a miséria, o descaso, a violência, a falta de higiene, mas também convivem com momentos de ternura, solidariedade e companheirismo. Sendo assim, podemos afirmar que esses lugares “representam um elo fundamental entre a epidemia de cegueira e o processo de tomada de consciência em que estarão envolvidas”¹⁹⁰.

No romance, o espaço, compreendido como lugar de co-existência, pode ser percebido a partir de três lugares distintos: o manicômio, a rua e a casa. O primeiro é, categoricamente, assinalado como “o lugar do Outro, ou seja, do louco, do anormal, do excluído e, no romance, dos cegos”¹⁹¹. Já o segundo espaço, a rua, é onde as personagens reforçam e ampliam as dolorosas

¹⁸⁸ CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. O não lugar da escritura: uma leitura de *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. In: ATAS do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Disponível em: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/onao.htm>. Acesso em: 27.11.2008.

¹⁸⁹ SILVA, Flávia, op.cit., 2006, p. 46.

¹⁹⁰ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 22.

¹⁹¹ SILVA, Flávia, op. cit., 2006, p. 54.

experiências, vivenciadas anteriormente no manicômio. E, finalmente, o terceiro e último espaço, a casa, que perde, inicialmente, sua concepção de intimidade repousante da morada, a partir do momento em que é abandonada por uns ou invadida por outros¹⁹²; porém, no retorno, abriga sentimentos de solidariedade, comunhão, harmonia e esperança de recomeço. Espaços em que se “vigora o tempo da transformação que, somado à dialogia, é responsável pelo autoconhecimento de cada um”¹⁹³, ou seja, é no espaço da casa que se consumam a interação e a constituição da essência das personagens, onde elas revelam o que de verdadeiramente significativo fora transformado dentro de cada uma.

Para desenvolvermos a análise das questões referentes ao tempo e ao espaço, é necessário que nos detenhamos em Mikhail Bakhtin, especialmente em sua obra *Questões de literatura e estética*. Entendemos ser de grande importância discutir acerca do tempo e do espaço no romance, pois eles são elementos inseparáveis e essenciais para o desvelamento de alguns sentidos, que, muitas vezes, se ocultam por trás da multiplicidade alegórica.

Bakhtin¹⁹⁴ trata, com excelência, exatamente dessa relação espaço-temporal e apresenta-nos o conceito de “cronotopo”. Segundo o teórico,

O cronotopo é uma categoria conteudístico-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários. Cabe acrescentar que o princípio condutor do cronotopo é o tempo.¹⁹⁵

Baseando-nos na teoria de Bakhtin, entendemos que é no espaço que se revelam os indícios do tempo e é exatamente na junção do tempo no espaço que os sentidos se afloram: “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e sempre tingidas de um matiz emocional”¹⁹⁶.

O cronotopo como materialização privilegiada do tempo no espaço é o centro da concretização figurativa da encarnação do romance

¹⁹² SILVA, Maria, op. cit., 2002, p. 55.

¹⁹³ SILVA; LOPONDO, op. cit., 2007.

¹⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP, 1998, p. 211-362.

¹⁹⁵ BAKHTIN, *Questões*, op. cit., 1998, p. 211.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 1998, p. 349.

inteiro. Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária¹⁹⁷.

Associando, de certa forma, a Teoria da Relatividade ao campo artístico-literário, Bakhtin procura nos mostrar a indissolúvel fusão entre o tempo e o espaço.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam-se o cronotopo artístico¹⁹⁸.

Torna-se necessário recorrer aos cronotopos, para compreender o sentido no romance. Afinal, seus cruzamentos e confrontamentos determinam a imagem do indivíduo no mundo ficcional, por meio da análise espaço-temporal, ou seja, determinam as transformações pelas quais o homem passa ao viver em um determinado tempo, em articulação com um dado espaço.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, as condições espaço-temporais e, conseqüentemente, as condições materiais estabelecidas nos espaços ou cronotopos do manicômio, das ruas e das casas estarão diretamente relacionadas à forma como as personagens irão interagir, na luta pela sobrevivência.

2.5.1. O manicômio: espaço de ressignificação de valores

A maior parte do romance *Ensaio sobre a cegueira* se passa em um manicômio. Para Alfredo Naffah Neto, os manicômios e as prisões

[...] são espaços onde se tenta domesticar os desejos, que, num certo momento e num dado contexto, tornaram-se porta-vozes de um certo tipo de realidade social produzida. Como denunciam um estado de coisas que deve permanecer encoberto, cumpre que sejam marginalizados, que suas vozes sejam silenciadas e suas ações

¹⁹⁷ BAKHTIN, *Questões*, op. cit., 1998, p. 356.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 211.

vigiadas. Como se a sociedade pudesse se purgar de seus males simplesmente isolando e segregando as vozes e os atos que ousem torná-los visíveis [...] ¹⁹⁹.

O manicômio saramaguiano segue, rigorosamente, a denominação acima. Afinal, ao confinar os cegos, o Governo tentou, sem sucesso, manter encoberta a “nova realidade social produzida”, ou seja, a verdade sobre a dramática situação da cegueira. Sua intenção era de impedir o alastramento da inexplicável cegueira, mantendo os cegos e os possíveis infectados sob rigorosa vigilância. Outro ponto que comunga com as afirmações de Alfredo Naffah Neto é que, na condição de cegos, todos passam à margem da sociedade e de nada importa o que possuíam, o que eram ou qual a profissão exerciam antes do *mal branco*: agora, todos são iguais na dor, no silêncio e na solidão da clausura.

O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam, também, como cumpridores cidadãos que devem ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional (ESC, p. 50).

Parece-nos um tanto quanto irônico, por parte dos governantes, dizer a alguém que vive uma situação tão dramática quanto uma cegueira inesperada, que é essencial a sua solidariedade com o resto da população, quando, na verdade, é esse alguém que, nesse momento, necessita da solidariedade de outrem. Irônico também, se assim podemos dizer, é o fato de estarem confinados em um manicômio, que, anteriormente, abrigava indivíduos com transtornos mentais. É o mesmo que dizer aos cegos, que, agora, são incapazes de viver em sociedade e de estabelecer relações amigáveis e afetivas, que não são mais capazes de produzir ou de se organizarem coletivamente, segundo os princípios da convivência social. Nesse sentido, podemos afirmar que a escolha desse lugar é mais um detalhe do processo alegórico trabalhado pelo autor.

A comprovação dessa afirmativa está no trecho em que o narrador descreve o fim do período de confinamento, chamando os internos não de cegos, mas de

¹⁹⁹ NETO, Alfredo Naffah. *O Inconsciente*: um estudo crítico. São Paulo: Ática, 1988. p. 33.

loucos, ou seja, há uma forte dificuldade em desvincular os cegos do atributo específico do local que os recebe: instituição destinada ao abrigo de loucos.

Então, para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou a alta vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isso cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem (ESC, p. 210).

Segundo o que a própria obra descreve (ESC, p. 47-48), o manicômio que foi destinado para o recebimento dos cegos estava há muito abandonado e também não passou por nenhuma adaptação necessária para o recebimento de pessoas com deficiência visual, se assim podemos classificá-las. Para Maria Ivonete Coutinho da Silva,

a cegueira que predomina sobre a sociedade no contexto do romance, não pode ser lida como uma anulação total do mundo, mas como um recuo, um distanciamento desse mundo labiríntico para melhor compreendê-lo. Talvez, por isso, os cegos não são poupados em nada em suas vivências cotidianas, inclusive, quando são enviados para o manicômio, este, não recebe nenhum cuidado especial para acolhê-los²⁰⁰.

Na descrição do manicômio, feita pelo narrador, através dos olhos da mulher do médico, podemos perceber uma parcela de todo o descaso e humilhação, a que os cegos foram submetidos, ao serem enviados para o manicômio:

A mulher guiava o marido para a camarata. Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de cama. [...] havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ser de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que não perdera o cheiro de má comida, um refeitório com mesas de zinco, três celas até a altura de dois metros e forrada de cortiça. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas. Por toda parte havia lixo (ESC, p. 47).

O que torna ainda mais evidente a presença do alegórico na escolha do local para acolher os cegos é que outras opções foram cogitadas para tal finalidade (ESC, p.46) – um quartel militar, um hipermercado em processo de falência e uma feira industrial – mas apenas o manicômio, que inutilizado, não pertence a

²⁰⁰ SILVA, Maria, op. cit., 2002, p. 46.

ninguém e, assim, não seria reivindicado por ninguém: “[...] Temos um manicômio, vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino [...]” (ESC, p. 46).

O manicômio [...] é o que apresenta melhores condições, porque a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os cegos transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos [...] (ESC, p. 46).

A escolha do manicômio, por ser considerado espaço de ninguém, como abrigo para os cegos, remete-nos a Marc Augé e sua obra *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, em que se discute a complexa questão antropológica da relação do ser humano com os lugares ou os espaços que ele ocupa.

Augé define os chamados não-lugares como espaços de passagem, incapazes de dar forma a qualquer tipo de identidade, contrários ao lugar antropológico, que pretende ser identitário, relacional e histórico²⁰¹. Os espaços apresentados no romance de Saramago possuem essa característica, tanto o manicômio, como as ruas e até mesmo as casas (nos momentos em que perde sua concepção original) são espaços de ninguém, permeados de pessoas em trânsito e, portanto, não geradores de identidade. Somado a isso, a ausência de marcadores temporais e espaciais, no romance, reforça a ideia do não-lugar.

Lugares e não-lugares correspondem a espaços concretos, mas também às atitudes, às posturas e às relações que os indivíduos entretencem com os espaços onde eles vivem ou percorrem²⁰². Portanto, em *Ensaio sobre a cegueira* a substituição do *lugar antropológico* pelo *não-lugar* leva os indivíduos a mudar suas atitudes e, sobretudo, suas relações. Ao perceberem-se privadas das necessidades mais básicas que as tornam verdadeiramente humanas, boa parte das personagens experimenta a animalidade e a barbárie e perde qualquer referência com o mundo anteriormente conhecido²⁰³. É exatamente

²⁰¹ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1994, p. 52.

²⁰² AUGÉ, op. cit., 1994. p. 71.

²⁰³ SILVA. Flávia, op. cit., 2006. p. 47.

esta perda de referência que as conduz à vivência do não-lugar, “marcado pelo isolamento, pela frieza e pela impessoalidade, ou, então, pela artificialidade, pela simulação da cordialidade”²⁰⁴.

É no espaço do manicômio, onde se punham em quarentena²⁰⁵ todas as pessoas envolvidas no fenômeno da cegueira, que os cegos precisam compreender todas as situações que a nova realidade lhes impõe, além de compartilhar, com desconhecidos, as mais particulares experiências. A própria forma como o manicômio está dividido – camas distribuídas paralelamente, comida repartida por grupos, sanitários comuns para homens e mulheres – impõe a presença do outro²⁰⁶.

O manicômio de *Ensaio sobre a cegueira* é o principal espaço por onde os cegos passarão. Em alguns trechos comparado ao inferno²⁰⁷, no sentido de ser um lugar de sofrimento, insuportável para se viver, preferimos compará-lo ao purgatório, “espaço de entremeio”²⁰⁸, onde os cegos deverão ressignificar suas experiências em busca da transformação ou resgate de suas identidades e valores para, enfim, alcançar a “salvação”. Em vista disso, esse espaço requer um maior aprofundamento quanto à sua relação com os indivíduos que, por hora, o habitam.

Para Augé, a supermodernidade é caracterizada por três figuras de excesso²⁰⁹: superabundância factual, superabundância espacial e a individualização das referências, que correspondem, sucessivamente, a transformações da categoria de tempo, de espaço e indivíduo. De acordo com o autor, a segunda figura de excesso, própria do mundo contemporâneo, o espaço constitui-se pelo encolhimento do mundo, pelos meios de transporte cada vez mais velozes, e pelos meios de comunicação, que nos levam (ao) ou reproduzem, instantaneamente, o outro extremo do planeta²¹⁰. Esse estreitamento do mundo provoca a alteração da escala em termos planetários, através das

²⁰⁴ SILVA, Angela, op. cit., 2008. p. 26.

²⁰⁵ A “quarentena” é um termo simbólico, que podia significar tanto “quarenta dias como quarenta semanas, quarenta meses, ou quarenta anos”. (ESC, p. 45).

²⁰⁶ SILVA, Maria, op. cit., 2002. p. 55.

²⁰⁷ “Se tivéssemos vista, não nos meteriam neste inferno”. (ESC, p. 49-50).

²⁰⁸ SILVA, Maria, op. cit., 2002. p. 58.

²⁰⁹ AUGÉ, op. cit., 1994, p. 32-38.

²¹⁰ Ibid. p. 34.

concentrações urbanas, transferências de população e produção de não-lugares²¹¹ – aeroportos, vias expressas, salas de espera, centros comerciais, supermercados etc., por onde circulam pessoas e bens, mas que não estabelecem um vínculo social e histórico.

Articulado ao universo ficcional de *Ensaio sobre a cegueira*, tanto o manicômio como as ruas (por onde os cegos vagam, depois que saíram da quarentena) se evidenciam como não-lugares, pois tinham perdido as referências anteriores do “lugar” antropológico. Ao serem postas em quarentena, as pessoas perdem todos os seus indicadores sociais – filiação, profissão, estado civil – bem como os referentes que indicam pertença de lugar: a rua, o bairro, local de trabalho e, sobretudo, a casa²¹².

Um bom exemplo disso é a falta de comunicação com o mundo exterior e, principalmente, com a instituição que estaria cuidando deles, pois nem através dos guardas, que vigiam o manicômio, essa comunicação é possível. Para Angela Ignatti Silva essa falta tanto de diálogo ou argumentação como de abastecimento, não só itens alimentícios e de higiene, mas também de informação, somada à violência, à fome, à falta de cuidados médicos, é o grande configurador do não-lugar. Em outras palavras: as personagens vivenciam esse “*não-lugar* devido à provisoriedade da subsistência [...], pela redução dos códigos de convivência social e um estado de barbárie, em que será preciso aprender a viver de novo, a construir novos parâmetros para a identidade e para a relação”²¹³.

Essa falta de comunicação com o mundo exterior é percebida, alegoricamente, como vemos no trecho abaixo, por meio de um autofalante, que dita as regras no manicômio, por meio de uma gravação.

Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever [...]. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as

²¹¹ AUGÉ, op. cit., 1994, p. 36.

²¹² SILVA, Maria, op. cit., 2002, p. 58.

²¹³ CARREIRA, op. cit., 1999, p. 2.

instruções que se seguem, primeiro as luzes manter-se-ão sempre acessas, será inútil qualquer tentativa de manusear os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, [...] (ESC, p. 49-50).

A impressão que se revela, mediante esse trecho, é a de que Saramago, utilizando-se alegoricamente da imagem do manicômio e, em seguida, da imagem do autofalante, faz uma crítica severa ao Poder. Primeiramente, pela ideia de reclusão, caracterizada pela figura do manicômio e, segundo, pelo autoritarismo, viabilizado pela presença do autofalante, que impõe regras a serem rigorosamente cumpridas, mesmo diante de uma situação tão dramática e angustiante.

Para Angela Ignatti Silva, embora todas as regras proferidas pelo autofalante visassem o estabelecimento e manutenção da ordem no manicômio, elas de fato se concretizaram, principalmente pelo não cumprimento, por parte do próprio Governo, de algumas das normas contidas na mensagem governamental, acarretando alimentação insuficiente e falta de água limpa. Dessa forma, os cegos não conseguiram se organizar, não chegavam a um consenso sobre vários aspectos fundamentais a uma convivência pacífica, enfim, não foram capazes de coabitar como em um lugar antropológico. Ao contrário, o espaço que eles ocupavam é desidentificado e provisório, impedindo a vinculação das pessoas com o lugar e com o grupo²¹⁴.

Diante desse cenário, a primeira impressão sobre o manicômio nos aponta para a experiência do não-lugar, como o próprio texto expressa: “[...] estou de passagem, dissera o escritor [...]”(ESC, p. 278-279). Em um primeiro momento, julgamos que os cegos não conseguiriam estabelecer o vínculo identitário, relacional e histórico com o espaço, afinal,

Todas as antigas referências do lugar antropológico são desfeitas pela cegueira. A identidade, a história, os valores sociais e as normas de convivência necessitam serem reavaliadas e refeitas. O antigo lugar, culturalmente definido é substituído pela instabilidade e desorganização de um amontoado de pessoas cegas, advindas das mais diversas classes, e com personalidades e culturas diferentes; todas num mesmo espaço.²¹⁵

²¹⁴ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 30.

²¹⁵ SILVA, Maria, op cit., 2002, p. 58.

Entretanto, no caos e no conflito, os internos são obrigados a ampliar a visão, na busca de sua identidade e, de certa forma, estabelecerem uma relação, nem sempre amigável, com o outro e com o espaço que coabitam, promovendo uma mudança no rumo de sua história pessoal e também da sociedade²¹⁶. A esse respeito, Marc Augé afirma que “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação”²¹⁷. A partir dessa reflexão, Angela Ignatti Silva e Lilian Lopondo puderam que

O manicômio, originariamente um *não-lugar*, transmuta-se em *lugar antropológico*, quando as personagens procuram ajudar-se mutuamente com o fito de recuperar alguma dignidade naquele universo de degradação. Dentro desse espaço a falta de identificação com o meio e com os demais gera o caos, tornando a vida quase insuportável; simultaneamente, porém, origina-se ali o processo de autoconsciência do grupo.²¹⁸

O manicômio nos apresenta um caráter dúbio, as duas faces de uma mesma moeda, o lugar e/ou o não-lugar. Ao mesmo tempo em que os cegos não conseguem estabelecer, dentro desse lugar, uma convivência organizada e satisfatória, induzindo-nos a perceber o não-lugar, movimentam-se, tanto individual quanto coletivamente, na busca pela sobrevivência e pelo resgate da dignidade, remetendo-nos ao conceito de lugar antropológico.

Finalmente, depois de passarem meses convivendo com todo tipo de degradação física, emocional e moral, os internos conseguirão escapar do manicômio, devido a um incêndio que o destruirá. As relações reconstruídas a partir do caos da convivência no espaço do manicômio, bem como a nova relação das personagens com o tempo, podem alterar significativamente a trajetória de cada um. Nas ruas, “a busca das personagens rumo ao “eu” – encetada no manicômio – é retomada e ampliada no cronotopo das ruas (que implica o supermercado e a igreja), relacionado às aventuras e provações”²¹⁹. Mas o que esperar de uma liberdade atrelada ao medo de estar cego, nas labirínticas ruas da cidade?

²¹⁶ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 29.

²¹⁷ AUGÉ, op. cit., 1994, p. 74.

²¹⁸ SILVA; LOPONDO, op. cit., 2007, p.7.

²¹⁹ Ibid., p.4.

2.5.2. Nas estradas e nos encontros

Diz a um cego, Estás livre, abre-se a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar (ESC, p. 211).

É com esta cena que o autor inicia o capítulo que conta as aventuras e as desventuras dos cegos pelas ruas da cidade. A liberdade que o espaço da rua propicia torna-se tão difícil e complicado quanto a reclusão imposta no manicômio²²⁰. Se observarmos o mapa de uma cidade, verificamos que as ruas formam um imenso labirinto, onde qualquer um pode perder-se entre ruas, avenidas e travessas que formam o complexo urbano.

A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. [...]. Quando enfim levantou os olhos, mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas, viu que tinha diante de si um grande mapa, desses que os departamentos municipais de turismo espalham no centro das cidades, sobretudo para uso e tranquilidade dos visitantes, que tanto querem poder dizer aonde foram como precisam saber onde estão (ESC, p. 226).

Se para alguém, como a mulher do médico, que conservou intacta sua visão e com toda a experiência adquirida no manicômio, no sentido de observar atentamente cada detalhe ao seu redor, já é complicado localizar-se corretamente pelas ruas de uma cidade, conhecida ou não, imagine-se para uma multidão de cegos, sem rumo, sem objetivos, sem referências familiares ou afetivas, o grau de dificuldade que a sua limitação lhe impõe?

No manicômio, ainda era possível guiar-se pelos corredores e camaratas, com uma certa segurança, garantida pelo espaço limitado. Já nas ruas, o espaço é enorme e a cegueira branca os impede de se localizarem geograficamente, tornando impossível o seu retorno ao lar e a procura por comida e água²²¹. Ao

²²⁰ SILVA, Angela, op.cit., 2008, p. 45.

²²¹ Loc cit.

saírem da clausura, deparam-se com um novo ambiente, que não é, de maneira nenhuma, semelhante ao que fora deixado para trás, em outros tempos, antes da cegueira.

Para Marc Augé, como vimos, os não-lugares são locais de passagem, onde os indivíduos não conseguem estabelecer um elo social, como as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, as redes de hotéis, os parques de lazer, os centros comerciais²²². Da vivência do não-lugar, no início do confinamento, quando os cegos perdem todas as suas referências identitárias, à mobilização pela busca da sobrevivência e da dignidade, que proporciona o retorno ao lugar antropológico, os cegos, agora nas ruas e abandonados à própria sorte, experimentam novamente o não-lugar.

Perambulando pelas ruas, sem esperanças, as personagens não podem praticar sua identidade, ficando praticamente impossível estabelecer laços afetivos, comunitários ou históricos²²³, nem conseguem adquirir a mínima estabilidade social.

Não sei como poderemos continuar a viver se o calor apertar, disse o médico, todo esse lixo a apodrecer por aí, os animais mortos, talvez mesmo pessoas mortas dentro das casa, o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro, Um governo, disse a mulher, Uma organização, o corpo também é um corpo organizado, está vivo enquanto se mantém organizado, e a morte não é mais que o efeito de uma desorganização, E como poderá uma sociedade de cegos organizar-se para que viva, Organizando-se, organizar-se já é, de certa maneira, começar a ter olhos, [...] (ESC, p. 281).

O mundo que por hora se desvela para os cegos é o do abandono. Cá fora, não há nenhuma instituição para prover-lhes de comida ou para abrigá-los: “Quem sabe se não nos virão trazer a comida, pode ter havido uma confusão, um atraso, outras vezes aconteceu” (ESC, p. 211). O grupo da mulher do médico, mesmo com a vantagem de tê-la como guia nesse labirinto, também se percebe abandonado:

[...] o mesmo sucede a mim, o mesmo sucede a todos, vocês os que estiveram na quarentena têm muito que aprender, não sabem como é fácil ficar sem casa, Não compreendo, Os que andam em grupo,

²²² AUGÉ, op. cit., 1994, p. 75.

²²³ Ibid., p. 73.

como nós, como quase toda a gente, quando temos de procurar comida somos obrigados a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma espécie de nora às voltas, ao princípio houve algumas lutas, mas não tardámos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levamos no corpo (ESC, p. 216).

No manicômio, havia a esperança da liberdade, que, mesmo por caminhos dolorosos, concretizou-se. Agora, a nova meta do grupo é o reencontro com o seu lugar antropológico, o retorno ao lar. Porém, os mesmos desafios encontrados no manicômio, mas agora de maneira mais acentuada, estão presentes nas ruas – sujeira, fome, morte, podridão, lama – e deverão ser superados para que, enfim, os seus objetivos se cumpram.

O lixo nas ruas, que parece ter-se multiplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua no centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo, os membros ainda não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se também à pitaça. A mulher do médico desviou os olhos, mas era tarde de mais, o vômito subiu-lhe irresistível das entranhas [...] (ESC, p. 251).

Nesse novo espaço, coabitado provisoriamente pelos cegos, algumas imagens nos chamam atenção pela forte dramaticidade que elas trazem em si e que ilustram as dificuldades que o grupo depara na busca pelo resgate de tudo aquilo que ficou para trás.

O primeiro trecho que citaremos é o da saída do supermercado, quando a mulher do médico, após encontrar água e comida, acha-se perdida, então, senta-se no chão e põe-se a chorar. É nesse momento que nos deparamos com umas das cenas mais afetivas que Saramago escreveu, já relatada anteriormente, o encontro da mulher do médico com o cão de lágrimas (ESC, p. 226). Abraçada ao cachorro, após chorar copiosamente, a mulher avista um mapa e enfim, pode encontrar o caminho de volta.

Esse episódio nos remete à teoria de Bakhtin, que considera o cronotopo do encontro – em que “predomina o matiz temporal; ele distingue-se por um forte grau de valor emocional”²²⁴ – como um dos principais formadores da estrutura do romance. Muitas vezes, por meio dos encontros ocasionais ou não, pessoas, ideias e lugares unem-se, impulsionando o enredo. Na contramão dos encontros, os desencontros também podem sustentar a narrativa²²⁵.

O encontro está diretamente ligado a um outro elemento de análise espaço-temporal, segundo Bakhtin, o cronotopo da estrada, que “possui volume mais amplo, porém [com] um pouco menos de intensidade de valor emocional”²²⁶, uma vez que “a estrada é onde os encontros acontecem”²²⁷. O cronotopo da estrada pode ser considerado a representação da trajetória das personagens, o destino do qual não há formas de esquivar-se, e que perdura por todo o tempo da narrativa. Por esse motivo, seu volume é considerado mais amplo que o do cronotopo do encontro, uma vez que o próprio “encontro” pode ser momentâneo e, muitas vezes, inesperado ou inexistente.

Assim também percebemos que, “no caso das ruas em *Ensaio sobre a cegueira*, os cronotopos da estrada e do encontro estão estreitamente ligados. É nas ruas que os cegos se deparam com um mundo caótico, e é por essas mesmas ruas que reencontram suas casas”²²⁸.

De acordo com Bakhtin, o cronotopo da estrada, aquele que muitas vezes é a metáfora do “caminho da vida”, encontra-se muito presente nos gêneros romanescos desde a Antiguidade, e é comum que sejam impregnados de motivos folclóricos capazes de trazer ao enredo a concretude espaço-temporal comum a esse gênero literário. No caso da trajetória dos protagonistas, permeada por subidas e descidas, por momentos difíceis e momentos restauradores, o cronotopo da estrada revela-se a base sobre a qual o grupo percorre o espaço em degradação e consegue, finalmente,

²²⁴ BAKHTIN, *Questões*, op. cit., 1998, p. 349.

²²⁵ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 47.

²²⁶ BAKHTIN, *Questões*, op. cit., 1998, p. 349.

²²⁷ MARCHEZAN, Renata Coelho. Nas estradas e nos encontros, relações entre literatura e história. In: ANAIS do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Araraquara: Unesp, 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumell/NAS%20ESTRADAS%20E%20NOS%20ENCONTROS.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2011.

²²⁸ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 48.

superar o tempo da transformação, retomando a forma física anterior, recobrando a visão²²⁹.

A segunda cena a ser destacada acontece quando, após alguns dias, a comida começa a rrear e a mulher do médico vê a necessidade de voltar ao armazém subterrâneo do supermercado (ESC, p. 293), então seu marido oferece-se para ir com ela. É no espaço do supermercado, exatamente no corredor que os levaria ao armazém subterrâneo, que a mulher do médico se depara com a cena mais chocante, mais representativa da degradação humana já vista por ela desde a chegada da epidemia, que mal pôde descrevê-la ao marido: “Um novo vômito retorceu-lhe o estômago, tão violento que a atirou no chão” (ESC, p. 297). Só depois de alguns minutos, ela disse:

[...] Estão mortos, [...] Que terá sucedido, Devem ter dado com a cave, precipitaram-se pela escada abaixo à procura de comida, lembro-me de como era fácil escorregar e cair naqueles degraus, e se caiu um caíram todos, provavelmente nem conseguiram chegar aonde queriam, ou conseguiram-no e com a escada obstruída não puderam voltar, Mas tu disseste que a porta estava fechada, Fecharam-na com certeza os outros cegos, transformaram a cave num enorme sepulcro [...] (ESC, p. 298).

Ao tentar descortinar os sentidos ocultados por trás dessa cena, Flávia Belo Rodrigues da Silva aponta, primeiramente, para a *náusea existencial*²³⁰, que se manifesta fisicamente pelo vômito²³¹. Apesar de não nos aprofundarmos nessa questão, não poderíamos deixá-la passar despercebida. A mulher do médico vivencia essa náusea de forma alegórica, por meio de sua indignação diante dos absurdos presenciados nas ruas, e que se manifesta pelo seu vômito. Diante de toda a degradação humana fica impossível de acreditar no que seus olhos veem e também na existência de um Deus capaz de fechar totalmente os olhos para a humanidade: “[...] como se o seu próprio corpo, ainda vivo,

²²⁹ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 68.

²³⁰ “Para Jean-Paul Sartre, a náusea é o nome dado a tudo o que põe em dúvida o sentido da existência do homem. Sartre vai além de René Descartes, por exemplo, cuja dúvida relacionava-se apenas às formas de conhecimento humano. Lança mão da afirmação de Heidegger, segundo a qual a existência precede a essência, e desenvolve sua doutrina existencialista arraigado no valor atribuído ao indivíduo concreto. Em primeiro lugar está o existir. Logo, toda a possibilidade de determinação por uma essência anterior a esse existir é influenciada pelo próprio ato de existir. Dentro desse enfoque existencialista levado a um extremo, a náusea é, portanto, a dúvida do sentido da existência humana em geral, e também do sentido do outro, de Deus, da história, da arte”. SILVA, Flávia, op. cit., 2006, p. 58.

²³¹ SILVA, Flávia, op. cit., 2006, p. 57.

estivesse a ser sacudido por outros cães, matilha da desesperação absoluta, Aqui cheguei, quero morrer aqui” (ESC, p. 251).

Nesse momento em que a mulher, nauseada, não consegue encontrar o sentido das coisas, da própria existência ou de uma força superior que a impulse, é o marido que, pela primeira vez após a cegueira, a ampara em um momento de desespero, fazendo-a pensar racionalmente: “[...] O que não quero é que comeces a carregar-te a ti mesma de culpas imaginárias quando já mal vais conseguindo suportar a responsabilidade de sustentar seis bocas concretas e inúteis [...]” (ESC, p. 298-299).

Nosso terceiro enfoque acontece no espaço da igreja. Tentando recuperar-se do que presenciou no corredor do supermercado e já quase esgotada em seu esforço de ser os olhos do mundo, a mulher do médico entra em uma igreja. Entretanto, ao levantar o rosto, ela quase não acredita no que vê:

[...] aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca, [...] só havia uma mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados a uma bandeja de prata. [...] (ESC, p. 301).

Essa cena, carregada de elementos alegóricos, pode ser desvelada a partir do diálogo entre o médico e a sua mulher (ESC, p. 302), onde podemos encontrar pistas de seu provável sentido. Perturbada com o que acabara de presenciar, a mulher do médico relata a cena ao marido. Eles, então, começam a especular quem fez e por que o fez, obviamente, enquanto ainda era capaz de enxergar. As hipóteses são inúmeras. Mas o que realmente faz sentido é que, no contexto da cegueira, pouco importa o tempo ou o espaço, pois até o templo, embora conserve sua concepção de sagrado, fora transformado: as próprias divindades tornaram-se cegas. Quem sabe num desespero da fé, impedidas de ver as imagens, as pessoas agora compreendem que também não há a necessidade de as imagens enxergarem as pessoas? Afinal, “as imagens vêm com os olhos que as vêem” (ESC, p. 302). O médico acenou para a hipótese de que o próprio padre poderia ter sido o autor da artimanha.

[...] Se foi o padre quem tapou os olhos das imagens, É só uma ideia minha, É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio, imagino as estátuas, as pinturas, vejo-o ir de uma para outra, a subir aos altares e a atar os panos, com dois nós, para que não deslacem e caiam, assentar duas mãos de tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram, esse padre deve ter sido o maior sacrilégio de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver (ESC, p. 302).

Carlos Bernardi levanta algumas hipóteses, a partir da frase “Deus não merece ver”, para explicar o provável sentido da suposta ação do padre:

“Vejo” na frase “Deus não merece ver” toda a ambigüidade que a língua portuguesa permite. Por que Deus não merece ver? Por um lado, talvez por compaixão. O padre, o suposto executor da ação, teve pena de Deus e não quis que ele testemunhasse no que nos transformamos, embora, se acreditarmos nos textos Bíblicos, há muito Deus já sabe quem somos. Por outro lado, este não merecer pode indicar que Deus não foi justo com os homens, pois, afinal de contas, por que ele, enquanto criador, não criou seres bondosos, e, também, por que criou a serpente que desviou nosso ancestral do caminho da bondade? Pode ser, também, que não se mereça ver porque sua igreja, enquanto instituição foi “cega” à suas próprias desmedidas, à sua própria corrupção, conseqüentemente, nada tem a nos oferecer²³².

Essas indagações ou afirmações, voltadas essencialmente para o sentido religioso, são feitas baseadas na conhecida posição crítica de Saramago à Igreja Católica. Nesse sentido, as possibilidades apontadas por Carlos Bernardi têm pelo menos uma razão para serem suscitadas.

A carga emocional depositada sobre a mulher do médico, nas três cenas por nós destacadas, ganha especial significado quando associada ao cronotopo da soleira²³³, “frequentemente usado para se revelarem os momentos decisivos de

²³² BERNARDI, Carlos. Um ensaio sobre Ensaio sobre a cegueira. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/08outrub/cegueira.html>>. Acesso em: 01 out. 2010.

²³³ Como expõe Bakhtin, “[...] pode associar-se ao tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra “soleira” já adquiriu na vida da linguagem (juntamente com o seu sentido real), um significado metafórico, uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura, o cronotopo da “soleira” é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais freqüência, implícita”. BAKHTIN apud SILVA, 2008, op. cit., p. 57.

mudança na vida de cada personagem”²³⁴ e essencial para que possamos “enxergar” e refletir sobre suas transformações internas.

Todas as situações vivenciadas no manicômio e nas ruas são essenciais para o resgate do lugar antropológico e, conseqüentemente, da natureza humana. As estradas por onde as personagens passaram foram deterioradas e transformadas em verdadeiros labirintos urbanos pelas sujeiras das ruas e das pessoas e por todos os encontros e desencontros que esse espaço proporciona: a degradação humana e a busca pelas antigas casas impulsionam o grupo liderado pela mulher do médico à transformação, para que, enfim, renovem-se com o surgimento de uma vida repensada, cheia de esperança.

Considerando o que já foi discutido sobre os espaços do manicômio e das ruas, abordaremos, a partir de agora, outro referente, pontuado como elemento fundamental, quando se discutem questões relativas ao espaço: a casa.

2.5.3. A casa: o regresso ao lugar antropológico?

Especialmente em *Ensaio sobre a cegueira*, o espaço da casa está repleto de situações contraditórias: abriga, ao mesmo tempo, episódios de sentimentos totalmente opostos, desde o roubo das chaves do carro e a chegada da cegueira para o médico, até a ligação afetiva entre o oftalmologista e sua esposa e de todos os rituais que conduzem à solidariedade e à harmonia do grupo, no final.

Considerada a extensão do próprio sujeito, a casa é a referência primordial para a coexistência da identidade e da alteridade. Ao contrário dos não-lugares, onde as pessoas estão apenas de passagem, “todo o espaço verdadeiramente habitado carrega a essência do conceito da casa”²³⁵.

Aplicado ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, o conceito de casa perde sua concepção original de morada, e “passa a ser [qualquer] lugar onde o corpo

²³⁴ SILVA, Angela, op cit., 2008, p. 57.

²³⁵ SILVA, Maria, op. cit., 2002, p. 65.

encontra mais facilmente condição de repouso”²³⁶, que pode ser um automóvel, quem sabe uma enorme limusine, “provavelmente por ser mais fácil regressar a um carro do que a uma casa” (ESC, p. 252).

Como em uma peregrinação, representando o cronotopo da estrada, as personagens vão visitando todas as casas, uma por uma, menos a do rapazinho estrábico, pois ele não sabia onde ela ficava. Na casa da rapariga dos óculos escuros, encontram um ambiente limpo e, pela primeira vez, desde a internação no manicômio, podem descansar tranquilamente (ESC, p. 238). A rapariga estava decidida a ficar em seu lar, à espera de seus pais, mas foi convencida a continuar com o grupo.

Continuando o percurso em busca das antigas residências, os cegos passaram próximos à casa do velho da venda preta, mas já tinham decidido que não haveria necessidade de paragem: “[...] quarto de homem só, [...] comida não há lá, de roupas não necessita, os livros não pode lê-los” (ESC, p. 251).

No apartamento do primeiro cego, encontraram a família de um escritor habitando o lugar. Essa cena é mais uma representação do cronotopo do encontro, ilustrado pelo reencontro com a sua antiga casa e com o desencontro, ocasionado pelo impasse que se criou: o primeiro cego quer reaver a posse de seu apartamento, mas o escritor não pode retornar à sua própria casa, pois foi expulso de lá por um outro grupo de cegos.

E que pensa fazer depois de saber que esta casa é nossa, quis saber o primeiro cego, vai expulsar-nos como os outros lhe fizeram a si, [...] Irá, portanto, deixar-nos a casa, Sim, se não encontrarmos outra solução, Não vejo que outra possa ser encontrada. [...] Então, se mo permitem, tenho uma proposta a fazer-lhes, Diga, Que continuemos como estamos, neste momento ambos temos uma casa onde podemos viver, eu continuarei atento ao que se for passando com a minha, se um dia a encontrar desocupada mudo-me imediatamente para lá, o senhor fará o mesmo, virá aqui com regularidade, e quando a encontrar vazia, muda-se [...] disse a mulher do primeiro cego, continuemos como até agora, a morar com esta nossa amiga, não preciso perguntar-te se estás de acordo, acrescentou para a mulher do médico, [...] (ESC, p. 276).

Podemos refletir, então, que a cegueira modificou o espaço sagrado da casa e obrigou os cegos a redimensionar o seu conceito: deixou de ser sinônimo de

²³⁶ SILVA, Maria, op. cit., 2002, p. 66.

paz, segurança, descanso e agora precisa ser compartilhada com pessoas desconhecidas, de diferentes culturas, religiões e pensamentos. Porém, o senso de justiça da mulher do médico e da esposa do primeiro cego, que o convencem a deixar, por hora, as coisas como estão, remete-nos ao cronotopo da soleira, caracterizado, nesse trecho, pelo diálogo, que revela os aspectos humanitários, por meio da solidariedade diante do caos. Mesmo sabendo que a casa pertence ao primeiro cego, as regras ou convenções não seriam mais as mesmas depois do *mal branco*²³⁷.

Durante o período em que estiveram no manicômio, a casa do médico e de sua mulher não recebera a visita de nenhuma outra pessoa, por isso, “estava limpa, e desarrumação era só a esperada quando se teve de sair precipitadamente” (ESC, p. 257). Para os cegos, a chegada a essa residência foi o mesmo que chegar ao paraíso, à Terra Prometida:

[...] Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os *sete peregrinos*, e tão forte foi esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro da casa, e era simplesmente o cheiro duma casa fechada, noutra tempo teríamos corrido a abrir todas as janelas, Para arejar, diríamos, hoje o bom seria tê-las calafetadas para que a podridão de fora não pudesse entrar. (ESC, p. 257- grifo nosso).

Essas personagens a quem o narrador chama de “os sete peregrinos” são os representantes de todos aqueles que passaram pela dolorosa experiência da cegueira, de onde puderam ver surgir os mais terríveis sentimentos e de onde também assistiram ao surgimento de uma força interior inimaginável, na luta pela sobrevivência. Provavelmente, a sensação que tiveram ao chegarem à casa do médico foi a de que, enfim, estavam salvos de toda e qualquer forma de opressão.

Ainda na entrada da sala da casa do médico, os cegos despiram-se completamente, tirando toda a roupa suja que envolvia seus corpos imundos. Para Angela Ignatti Silva, embora seus corpos continuassem sujos, pois não havia água para se banharem, “a ação da troca de roupas [...] representa o

²³⁷ SILVA, Angela, 2008, p. 62.

caráter purificador desse episódio no cronotopo da soleira²³⁸. Além da troca de roupas, que já representa um bálsamo, depois de tudo que enfrentaram tanto no manicômio como nas ruas, encontram água potável armazenada, que acompanha os alimentos que restaram da busca da mulher do médico ao supermercado e também alguns mantimentos encontrados na despensa da própria casa, estocados antes da cegueira.

É também no ambiente aconchegante da casa, que se dá uma das cenas mais marcantes, que nos remetem à limpeza do corpo e da alma: o episódio (ESC, p. 266-268) em que as três mulheres – a mulher do médico, a esposa do primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros – tomam banho juntas, na varanda do apartamento da mulher do médico. Sem dúvida, o ápice da purificação. A água é usada, alegoricamente, para simbolizar a limpeza da alma e a revitalização das forças. A água sacia-lhes a sede e a chuva que cai lava-lhes a alma. Para as mulheres, a chuva acalma-lhes as feridas do corpo e da alma, tornando-as mais fortes, mais bonitas e, sobretudo, mais femininas.

Nesse episódio sensual e, sobretudo, enigmático, Saramago faz referência às deusas mitológicas, “as três graças”: “[...] Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, [...] três graças nuas sob a chuva que cai.” (ESC, p. 266-267).

O espaço da casa ainda é cenário de momentos de ternura, elucidação e transformação interna. É nesse espaço que o velho da venda preta e a rapariga dos óculos escuros selam suas intenções de ficarem juntos. Nesse momento terno, a rapariga percebe o quanto a cegueira a transformou:

[...] Passaremos a viver juntos aqui, como um casal, e juntos continuaremos a viver se tivermos de nos separar dos nossos amigos, dois cegos devem poder ver mais do que um, É uma loucura, tu não gostas de mim, Que é isso de gostar, eu nunca gostei de ninguém, só me deitei com homens, Estás a dar-me razão, Não estou, Falaste de sinceridade, responde-me então se é mesmo verdade gostares de mim, Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que o digo a alguém. Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, *A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje*, Veremos então

²³⁸ SILVA, Angela, op. cit., 2008, p. 64.

o que terá para dizer a mulher que serás amanhã, Pões-me à prova, Que ideia, quem seria eu para pôr-te à prova, a vida é que decide essas coisas, Uma já ela decidiu (ESC, p. 292 - grifo nosso).

De um momento para outro, na própria casa do médico, um por um, todos começam a recuperar a visão. O primeiro a recobrá-la foi exatamente o primeiro a cegar e, assim, ordenadamente, cada um foi voltando a ver. A recuperação da visão ocorreu a partir do momento que alguns valores humanitários, sociais e morais foram sendo resgatados pelo grupo, que representa a Humanidade. Isto significa atingir certo grau de maturidade, permitindo-lhes, nesse momento, avaliar com discernimento o que realmente o período da cegueira significou para cada um.

Essas transformações não estão ligadas apenas à maturidade que cada personagem alcançou; também os principais lugares que habitaram provisoriamente, durante o processo de tomada de consciência, foram transformados pela epidemia da cegueira. O manicômio, por exemplo, que é, convencionalmente, o lugar dos loucos é escolhido para abrigar os cegos, durante a quarentena. Considerado, inicialmente, um não-lugar, por ser o palco de uma convivência desorganizada e insatisfatória, associado a momentos de violência e de degradação humana, é no manicômio que também se percebe o despertar da autoconsciência em busca da sobrevivência e da dignidade perdida, revelando-se, diante disso, como um lugar antropológico. As casas, em determinados momentos, têm sua concepção original redimensionada, ou seja, sua relação antropológica é provisoriamente alterada. Da mesma forma, a igreja e o supermercado tiveram seus sentidos habituais modificados, a partir do *mal branco*.

O pensamento dominante no último parágrafo²³⁹ do romance confirma a hipótese de que a cegueira está relacionada aos valores perdidos pela sociedade contemporânea, e propõe a retomada de questões existenciais. Não há um desfecho, propriamente dito, mas a oportunidade do recomeço de um

²³⁹ A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava (ESC, p. 310).

processo de aprendizagem que se iniciou com a cegueira, alegoria da alienação humana. Na verdade, ninguém cegou, todos já estávamos cegos, “Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (ESC, p. 310).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir além da leitura, ficam apegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possam chegar à outra margem, a outra margem é que importa. A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, a margem a que terá de chegar [...].

José Saramago

Difícil concluir um texto sobre uma obra tão complexa como a de José Saramago. Em primeiro lugar, pela satisfação que nos proporcionou a fruição da leitura de um dos romances de um autor consagrado pela crítica literária, e que, como vimos, possui um estilo particular de narrar. Outro ponto que dificulta a finalização desta pesquisa está relacionado ao próprio romance, instigantemente carregado de possibilidades interpretativas. Somado a isso, temos ainda a investigação, nada fácil, do universo teórico da alegoria, que não nos permite conclusões, mas nos proporciona o vislumbrar de um significado outro.

É exatamente por essa densidade da escrita saramaguiana, que tanto nos atrai e nos desafia, que nos atrevemos a refletir sobre os elementos alegóricos trabalhados pelo autor na estrutura narrativa do romance *Ensaio sobre a cegueira*, nosso principal objetivo nesta pesquisa.

Desse modo, buscou-se, primeiramente, fundamentar as bases teóricas sobre a alegoria, apoiando-nos nos estudos de Flávio Kothe, João Adolfo Hansen e Walter Benjamin.

Dentre outras, a principal contribuição da teoria de Flávio Kothe para o nosso estudo é a diferenciação, esclarecedora, entre a leitura da alegoria e a leitura alegórica. Por meio dessa distinção, percebemos que, em nossa pesquisa,

privilegiaríamos a leitura da alegoria, ou seja, a interpretação dos principais elementos alegóricos na narrativa.

Por meio dos pressupostos teóricos de João Adolfo Hansen, percorremos pelos usos e definições da alegoria desde os retores e poetas gregos e latinos até os preceptistas e autores do século XVI, além de apresentar suas espécies e formas. De mais significativo, temos a classificação histórica da alegoria: “alegoria dos poetas”, a expressiva, e “alegoria dos teólogos”, a interpretativa.

Entretanto, a alegoria teorizada por Walter Benjamin é a que mais se ajustou à nossa análise, como já afirmamos, pois o teórico demonstra como o elemento alegórico se manifesta no texto moderno, exatamente o que nós, também, tentamos desenvolver em nosso trabalho de pesquisa.

No segundo capítulo, tivemos a contribuição teórica de Mikhail Bakhtin (conceito de polifonia e de cronotopo) e de Marc Augé (com sua concepção de lugar antropológico e de não-lugares).

Nesse capítulo, correspondente à análise, propriamente dita, do romance de Saramago sob o viés da alegoria, tentamos demonstrar como o procedimento alegórico pode contribuir para a valorização da literatura como lugar de reflexão, uma das características pontuais na obra saramaguiana. Percebemos que o autor trabalha com o alegórico no romance, já a partir do seu próprio título e que o estilo singular da escrita de Saramago, que, como vimos, recupera a oralidade, criando, assim, uma tessitura de vozes, bem como a constante utilização de provérbios parodiados, também favorece a pluralidade de sentidos alegóricos.

Outro ponto importante em nosso estudo foi a análise das peculiaridades (ausência de nomes, óculos, venda preta, cão de lágrimas, cegueira, entre outras) que, de modo especial, atuam com função alegórica e que, de certa forma, nos permitem traçar o perfil de algumas personagens, além de caracterizar o narrador como uma das estratégias básicas para promover o questionamento da “verdade”.

A ausência de marcadores temporais e espaciais, na narrativa, foi analisada segundo o conceito de não-lugares, de Marc Augé, bem como sua definição de lugar antropológico utilizado, em alguns momentos, para enriquecer a concepção original do espaço da casa e, em alguns momentos, do próprio manicômio. Para finalizar, na leitura dos espaços compreendidos no romance, podemos concluir que Saramago ressignifica os cronotopos da estrada, do encontro e da soleira, substituindo-os pelos cronotopos do manicômio, das ruas e das casas.

Não é por acaso que *Ensaio sobre a cegueira* seja um dos romances mais enfocados pela crítica, inestimável é o seu valor para a Literatura Portuguesa e com o qual José Saramago foi o ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1998.

Nesse romance, Saramago nos mostra, por meio do procedimento alegórico expressivo, crítico e engajado à problemática contemporânea – semelhante à alegoria teorizada por Benjamim – o desmoronar completo da sociedade que, por causa de uma repentina epidemia de cegueira intratável, perde tudo aquilo que considera como civilização. Sobre isso, Teresa Cristina Cerdeira da Silva reflete:

Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos. Este, repito, é um ensaio sobre a visão: do outro, das relações humanas, das linguagens e seus clichês, da verdade, do poder e até dos gêneros literários nesse romance que, como se sabe, se quer ensaio. Porque este não é tão-somente um romance cujo assunto é a cegueira, mas também um ensaio entendido como experiência, experimentação que revele a possibilidade de enxergar para além das aparências, para além dos seus próprios limites convencionais²⁴⁰.

A estratégia alegórica trabalhada pelo autor se concretiza no corpo do texto, e reflete a tensão com que se defrontam as personagens, em conflito consigo mesmas, com os outros e com os espaços narrativos. O romance torna-se,

²⁴⁰ SILVA, Teresa, op. cit., 1998. p. 294.

portanto, não só registro da sobrevivência física dos cegos, mas também da dignidade que eles tentam manter, em meio ao caos e à degradação humana.

Embora saibamos da dificuldade do propósito de estudar a obra de José Saramago, seja pela extensão dos títulos do autor, seja pela complexidade de sua narrativa e de seus temas, seja ainda pelo numeroso conjunto de estudos que compõem sua fortuna crítica, encontramos no estudo da alegoria do *Ensaio sobre a cegueira* um ponto de partida fascinante para uma pesquisa introdutória e uma análise crítica despreziosa desse festejado romance.

Sabemos que compreender teórico-literariamente uma narrativa como *Ensaio sobre a cegueira* é um desafio crítico exigente; discutir essa compreensão, por sua vez, requer não apenas o entendimento de conceitos que procuramos apresentar, mas o entendimento de nosso próprio tempo e de nossa própria natureza. Sem dúvida, dois capítulos de uma dissertação não terão sido capazes de fazê-lo exaustivamente. Esperamos, contudo, ter contribuído ao menos para chamar a atenção para um recurso retórico brilhantemente utilizado por Saramago: a alegoria e seu mosaico de sentidos.

REFERÊNCIAS

ARIAS, Juan. José Saramago: *O amor possível*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de M. Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: OS PENSADORES. Textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1975, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNARDI, Carlos. Um ensaio sobre *Ensaio sobre a cegueira*. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/08outrub/cegueira.html>>. Acesso em: 01 out. 2010.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.

BORGES, Vavy Pacheco. *O que é história*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Col. Primeiros Passos, v. 17).

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. As cavernas em *A caverna*: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, jul/dez. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4878/2793>. Acesso em: 13 jul. 2008.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. *Centro e margens literárias: alegoria e mito em A caverna*, de José Saramago. 2005. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.revistasarara.com/pdfs/Centro%20e%20margens%20liter%C3%A1rias.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2011.

CAETANO, Daniele Nunes. *O processo de produção imagético-retórico da alegoria*. Disponível em: http://pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20081029100044.pdf. Acesso em: 02 mar. 2010.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê, 1999.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARMO, Maria José do. *Fantasmagorias de um pintor exótico - O grotesco insólito no Ensaio sobre a cegueira*. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,

São Paulo. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4415.

Acesso em 22 maio 2008.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A visualidade cega: o olhar saramaguiano sobre a sociedade contemporânea. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. v. V, n. XVII, abril./jun. 2006. Disponível em: http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/Nxmero_17/textoshirley15.html. Acesso em: 27 jun. 2010.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *O não lugar da escritura: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. In: ATAS do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999. Disponível em: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/onao.htm>. Acesso em: 27 nov. 2008.

CEIA, Carlos. Alegoria. In:_____. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.nsrrio.com/arquivo/redens/projetoperegrino/projetos/texto1/Copy%20%5B11%5D%20of%20index.htm>. Acesso em: 05 maio 2010.

CHRISTO, Alzira Fabiana de. A voz e a vez em *Memorial do convento*, de José Saramago. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/memorial.htm>. Acesso em: 04 maio 2010.

CONRADO, Iris Selene. *O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez*. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/isconrado.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2010.

CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. *O explícito e o implícito da cegueira social na obra de José Saramago*. In: ANAIS do II Colóquio da Pós-Graduação em Letras. Unesp. Disponível em:

<http://www.assis.unesp.br/posgraduacao/letras/mis/coloquio/anais2010/cristianeagnes.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2011.

CORTEZ, Mariana. Seria uma vez...*Revista Carta na Escola*, São Paulo, n. 49. p. 16, set. de 2010.

DUARTE, Livia Lemos. Barbárie e humanização no *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/16-livia.doc>>. Acesso em: 28 mar. 2007.

ECO, Umberto. A sensibilidade estética medieval. In: _____. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 68.

FERREIRA, Sandra Aparecida. Da estátua à pedra (A fase universal de José Saramago). 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Século XXI* - versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONSECA, Raquel Silveira. *O texto literário e o ensino de linguagem*. 2008. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal Fluminense – Niterói. Disponível em: http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2009-07-29T133507Z-2158/Publico/Dissert%20Raquel%20Fonseca.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martin Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 39.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria: UFSM, 1996.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Unicamp, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

HERINGER, Nidia. *A polifonia do olhar*. 2007. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=475. Acesso em: 25 fev. 2010.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Col. Debates, v. 4).

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANELA da alma. Documentário. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Copacabana Filmes, 2002. 73 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=EyOcrCwekM>. Acesso em 03 jan. 2011.

KONIGER, Bete. Atenção, este livro leva uma pessoa dentro: entrevista com José Saramago. Disponível em: <http://www.matices.de/16/16ksaram.htm>. Acesso em 21 mar. 2007.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária: fundamentos de una ciência de la literatura*. Traducción de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1976. 3 v.

LIMA, Deize Esmeralda Cavalcante Nunes. *Cegueira e lucidez: os ensaios em Saramago*. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana. Disponível em: http://tede.uefs.br/tedesimplificado/tde_arquivos/1/TDE-2008-11-26T172625Z-66/Restrito/Deize%20Lima.pdf. Acesso em: 23 abril 2010.

LOPONDO, Lílian (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre a literatura*. Tradução de Leandro Konder et alli. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. (Col. Biblioteca do Leitor Moderno, v. 58).

LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. Tradução de Letizia Zini Antunes. *Revista Ensaio Ad Hominem*, São Paulo, n. 1, p. 87-117, 1999.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Nas estradas e nos encontros, relações entre literatura e história. In: ANAIS do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Araraquara: Unesp, 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumell/NAS%20ESTRADAS%20E%20NOS%20ENCONTROS.pdf> >. Acesso em: 04 jan. 2011.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOISÉS, Massaud. Nos cadernos de 'Cadernos de Lanzatore', a imagem do 'eu' de José Saramago. *Jornal da Tarde*, maio/1999. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/massaud.html>>. Acesso em: 06 abril 2009.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. 4. éd. revue et augmentée. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 73.

MURICY, Kátia. Benjamin: política e paixão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 497-508.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*: Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

MURICY, Kátia. O sublime e a alegoria. *O que nos faz pensar*, n. 21, maio 2007. Disponível em http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/o_sublime_e_a_algoria/artigos3852.pdf. Acesso em: 03 nov. 2010.

NAFFAH NETO, Alfredo. *O Inconsciente*: um estudo crítico. São Paulo: Ática, 1988.

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. *A jangada de pedra*: uma viagem alegórica à poética de José Saramago. São Paulo: Unesp, 2007.

PEREIRA JÚNIOR, Luiz Costa. Um português de sons e pausas. *Revista Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11005>. Acesso em: 02 jan. 2010

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Barroco, símbolo e alegoria em Walter Benjamin. *Analecta*, Guarapuava, v. 8, n. 02, jul/dez. 2007. Disponível em: www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v8n2/47-54.pdf. Acesso em: 12 dez. 2010.

PRAXEDES, Walter. Ao ler os romances de José Saramago. *Revista Espaço Acadêmico*, ano VII, n. 81, fev. 2008. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/081/81praxedes.htm>. Acesso em 22 dez. 2010.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. Diário I. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. Diário II. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José. *Discurso da solene investidura como Doutor Honoris Causa na Universidade de Salamanca*. Madrid, 2007. Disponível em: <http://www.oei.es/n4870.htm>. Acesso em: 05 mar. 2009.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988.

SEGREDO, Ligiane Cristina. O elemento fantástico como metáfora política em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago e o *Último vôo do flamingo*, de Mia

Couto, p. 02. Disponível em <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/4mostra/pdfs/89.pdf>.

Acesso em 05 abr.2009.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SILVA, Angela Ignatti. *Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*. 2008. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-01092008-150204/pt-br.php>. Acesso em: 03 mar. 2009.

SILVA, Angela Ignatti; LOPONDO, Lílian. Tempo, espaço e reconhecimento em *Ensaio sobre a cegueira*. *Labirintos*, Feira de Sanatana, n. 1, 2007. Disponível em:

http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2007/02_artigo_lilian_lopondo.pdf. Acesso em: 02 fev. 2010.

SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. *Entre a cegueira e a Lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos “ensaios” de José Saramago*. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Vernáculas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaFBR.pdf>.

Acesso em: 03 out. 2008.

SILVA, Maria Ivonete Coutinho da. *Ensaio sobre a cegueira: um olhar que transcende o olho*. 2002. 108 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em:

<http://www.liber.ufpe.br/teses/arquivo/20040705161301.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2010.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago*. In: CÂNONES e contextos: anais do Congresso Abralic. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p. 691-694.

TEIXEIRA, Cristina Maria Borges. O universo intertextual em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Disponível em: <http://members.fortunecity.com/prgalvao/Ouniversointertextualemensaios.htm>
≥. Acesso em: 23 nov. 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura e significação*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1967.