82.09
L318 e
Ex 1
C 92569198

EVALEIZE DE FREITAS LARA

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: UM OLHAR SOBRE O HOMEM CONTEMPORÂNEO

BIBLIOTECA
UNEMAT
Campus Universitário de Lacerda-MT
RG N.º 00114543
Data 13 / 01 / 2006
( ) Compra (X) Doação ( ) Permuta

Pontes e Lacerda
2005

2005/2

EVALEIZE DE FREITAS LARA

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: UM OLHAR SOBRE O HOMEM CONTEMPORÂNEO

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Letras, apresentado ao Departamento de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus Universitário de Pontes e Lacerda, como requisito parcial para a obtenção do título de graduado em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Renata Beatriz B. Rolon

Pontes e Lacerda
2005

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi apresentado e defendido perante a seguinte banca examinadora:

Profª. Renata Beatriz B. Rolon
Orientadora

Profª. Ms. Madalena Machado
Convidada

Profª. Maria Inês Parolin Almeida
Indicada pelo Departamento

Pontes e Lacerda – MT, 19/12/2005.

Dedico este trabalho a Isabela e Gabriel, meus filhos, por compreenderem e incentivarem essa mãe que em muitos momentos foi ausente. Dedico também a Ecio Tavora, ou simplesmente Chim, meu esposo, que sempre esteve comigo em todos os momentos, sendo minha força e minha fraqueza, minha alegria e minha tristeza e, acima de tudo, uma realidade que me alimenta.

Agradecimentos

A Deus, por estar comigo mesmo nos momentos em que eu não estava com ele, muito obrigada.

Sou eternamente grata a toda minha família, em especial meus pais, que me deram a vida e que me educaram no melhor caminho, mostrando-me novas possibilidades.

Aos meus amigos, que não é possível mencioná-los, pois tantos se fizeram presentes, incentivando-me e vibrando com minhas conquistas, a minha gratidão.

Agradeço a Profª Renata Beatriz B. Rolon, minha orientadora, pelo apoio, atenção e credibilidade depositada.

Agradeço a todos os funcionários da Unemat, que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desse trabalho.

Aos meus professores, pelos conhecimentos partilhados, muito obrigada.

Em último lugar, mas não menos importante, quero deixar meus agradecimentos a Profª. Cleunice, pelas orientações e sugestões que foram essenciais para o enriquecimento desse trabalho.

A todos vocês muito obrigado!

"Nada é tão prejudicial à sabedoria como a excessiva sagacidade."

Sêneca

RESUMO

A tendência Pós-moderna ou contemporânea, na obra *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, é evidente. Inspirados no autor da obra em questão, que acredita ser o romance um instrumento de resgate das classes desfavorecidas como também um instrumento de denúncia, compreendemos que através das personagens, do narrador, do tempo e do espaço que o mundo perdeu a sensibilidade e a capacidade de reagir contra as coisas. Através da parábola da cegueira leitosa observamos que ela leva, não só as personagens como também o leitor a refletir sobre as relações entre o individual e o coletivo, entre o ser e o parecer. Dessa forma, acreditamos que o homem, na maioria das vezes, teme muito mais a revelação do que ele realmente é que sensação de impotência diante da sociedade em que vive.

Palavras-chave: Pós-modernismo, cegueira, visão, sensibilidade, coletividade.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **9**

CAPÍTULO I **11**

1 PÓS-MODERNISMO: A TENDÊNCIA PRESENTE EM SARAMAGO 11

CAPÍTULO II **16**

2- O ESTILO SARAMAGUIANO 16

.2.1 – O FANTÁSTICO MUNDO DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* 19

CAPÍTULO III **22**

3-A SIMBOLOGIA DO NARRADOR EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* **22**

3.1- A intertextualidade em Ensaio Sobre a Cegueira *25*

3.2 Os não-lugares de Saramago *28*

3.3- O homem e o mundo: ser e parecer *30*

CAPÍTULO IV **34**

4 A CEGUEIRA BRANCA 34

4.1 A CEGUEIRA COMO SOLUÇÃO/REFLEXÃO 34

CONSIDERAÇÕES FINAIS **40**

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA **42**

APRESENTAÇÃO

O mundo contemporâneo é cada dia mais capitalista, as pessoas se interessam por coisas que de alguma forma trazem benefícios a si próprias. Praticar um ato de solidariedade parece ser algo de outro mundo, o que leva as pessoas a ficarem, cada vez mais, sozinhas e "cegas". Partindo desse pressuposto, observamos a alegoria que José Saramago introduz em sua obra *Ensaio Sobre a Cegueira.*

No primeiro capítulo apresentamos algumas concepções Pós-modernistas que entram em conformidade com a obra e o autor em questão. Na tendência contemporânea os autores estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica. Com base nisso, percebemos que Saramago, em *Ensaio Sobre a Cegueira,* traz a problemática das grandes questões do ser humano, com uma forma de apelo para que de fato passemos a enxergar.

No segundo capítulo abordamos o estilo de Saramago em *Ensaio Sobre a Cegueira,* que, através das ações lentas, frases longas, parágrafos que se esparramam por várias páginas e diálogos que são definidos apenas por vírgulas, leva-nos a refletir acerca das atitudes individuais do ser humano. Através da cegueira branca que toma conta dos personagens na narrativa, percebemos que há uma relação ambígua entre o real e o imaginário, o que provoca um efeito fantástico em vários pontos da narrativa. Para abordarmos o fantástico na obra aqui analisada, utilizamos à teoria de Tzvetan Todorov (1992), para quem o fantástico implica na integração do leitor no mundo das personagens.

Compreendemos que abordar a presença do narrador no *Ensaio Sobre a Cegueira* é relevante para nossa pesquisa. Pensando assim, no terceiro capítulo, recorremos as teorias que abordam a figura do narrador e o papel determinante que este ocupa nas narrativas. Ressaltamos que apesar das considerações de Saramago que insiste em dizer que a figura do narrador não existe, no romance em questão, notamos que o discurso do narrador possibilita uma narrativa complexa, que vem acompanhada de imagens, sons e palavras. Isso constitui um diálogo com outros textos.

Nessa perspectiva, ainda no terceiro capítulo, criamos três divisões e na primeira apresentamos o recurso intertextual, do qual o autor faz uso. A intertextualidade é uma das características contemporâneas e Saramago não se priva de utilizá-las. Aliás, ele mesmo considera que somos todos seres intertextuais. Esse pensamento de Saramago assemelhasse a idéia de Bakhtin para quem: *apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto* (BAKHTIN, 1993:88). Na segunda divisão, pela pertinência, enfocamos que a supressão dos referenciais espácio-temporais sugere que as pessoas observem que os acontecimentos narrados podem acontecer em qualquer tempo e lugar, dessa forma a parábola inscrita na obra alcança um efeito universal.

Além disso, o fato de os personagens não possuírem nomes possibilitou-nos perceber que eles encetam uma dolorosa trajetória para resgatar os valores que a sociedade contemporânea já se esqueceu. A mulher do médico, protagonista da narrativa é a única que não perdeu a visão, o que nos sugere que ela é a única dotada ainda de uma consciência pessoal. Por meio das personagens notamos que a elas é concedido uma autonomia discursiva, fato esse que fez-nos lembrar do conceito bakhtiniano de polifonia, posto que muitas vezes, o narrador se apaga para deixar emergir uma outra voz, qual seja, a das personagens. As considerações acerca das personagens constituem nossa terceira divisão.

No último capítulo abordamos o tema da visão e o da não-visão. Baseamo-nos no fato de que nosso olhar é um simples ver-por-ver, sem profundidade, como reflete, ao final do romance a mulher do médico: *Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem* (SARAMAGO, 2003:310).

Saramago certa vez afirmou que seus livros expressam o conjunto de dúvidas, inquietações e interrogações que o acompanham como cidadão e como pessoa. Portanto, em *Ensaio sobre a Cegueira*, essas inquietações que geram literatura, tomam forma em uma surpreendente viagem através do labirinto das relações humanas em um mundo do qual já não fazem parte as regras de civilização, em que os homens são o que são.

CAPÍTULO I

1 PÓS-MODERNISMO: A TENDÊNCIA PRESENTE EM SARAMAGO

O romance português contemporâneo atravessa uma fase de invejável produtividade. Dentre as mais variadas tendências que apresentam Antonio Lobo Antunes, Lídia Jorge, Teolinda Gersão e José Saramago, há que se destacar algo em comum entre eles: a renovação fundamental e profunda da ficção romanesca. Essa renovação possibilita dimensões que demonstram a transformação de formas, a textualização do romance e a mudança dos tempos e dos contextos socioideológicos. Sendo assim, Álvaro Cardoso Gomes (1993) analisa o romance contemporâneo português como uma forma de combatividade aos problemas político-sociais de Portugal, isto é, na ficção portuguesa contemporânea, representada por José Saramago, Almeida Faria, Antônio Lobo Antunes, Lídia Jorge, Teolinda Gersão entre outros, encontraremos temas ligados à sociedade portuguesa:

> Em outras palavras, o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação sociopolítico-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. (GOMES, 1993: 84).

José Saramago sobressai-se, entre os mais representativos autores da ficção portuguesa atual. De sua narrativa densa e complexa afloram contínuas e diversas possibilidades de sentido e ação. Ele apresenta características pautadas nesta tendência teórica enigmática e contraditória chamada Pós-modernismo.

Embora o termo Pós-modernismo já fosse usado desde a década de 1870, ele só foi reforçado e empregado a partir da década de 1960. A essa nova estética revela-se um conceito ideológico amplo desde a arquitetura até a literatura, que permeia toda a sociedade ocidental e, talvez a sociedade global.

Para Bonnici (2005), o Pós-modernismo deu-se diante do colapso da distinção entre a alta cultura e a cultura popular, já que o ingresso do Modernismo na academia foi devido ao fascínio que exercia sobre as elites da sociedade classista.

Na concepção de Fredric Jameson (1997), o Pós-modernismo é uma reação contra a entronização do Modernismo, pois o mesmo se tornara centralizado, clássico e canonizado:

> Essa é, certamente, uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do Pós-modernismo, uma vez que a nova geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento oposicionista, como um conjunto de velhos clássicos, que "pesam na cabeça dos vivos como um pesadelo", como disse Marx, em um contexto diferente (JAMESON, 1997:30).

Retomando a leitura de Bonnici (2005), compreendemos que o Pós–modernismo pode ser analisado sob dois prismas: como **período**, denotando as profundas repercussões na expressão popular, na comunicação de massa e nas manifestações culturais. Nesta última, Harvey (1992) analisa a obra *Soft city*, de David Raban como um marco histórico, pois foi escrita num momento em que se detectava mudanças na maneira de como os problemas da vida urbana eram tratados, bem como um novo tipo de discurso que viria a gerar termos como "gentrificação" e "yuppie". Como **gênero ou estilo estético,** o Pós-modernismo faz uma análise crítica das suas convenções técnicas e metodologia, caracterizando-se, principalmente, pela intertextualidade com textos bíblicos, provérbios, entre outros, além da pluralidade de vozes e do uso da paródia como construção formal e temática. Nessa perspectiva, citamos *Memorial do Convento*, obra consagrada de Saramago, publicada em 1982. As narrativas que compõem o *Memorial* possuem essas características, visto que os momentos históricos pelos quais passou Portugal são revisitados e questionados através da pluralidade de vozes, permitindo que o caráter ideológico da História Oficial seja narrado através daqueles que foram ignorados e silenciados.

Retomando à estética Pós-moderna, é interessante lembrar que as metanarrativas também são alvos de críticas, pois, segundo Lyotard (1984), elas *são forças homogeneizadoras que, através do mecanismo da inclusão/exclusão, transformam a heterogeneidade em ordem e silenciam ou excluem os discursos em nome de princípios e objetivos gerais.*(LYOTARD, 1984 *apud* BONICI, 2005:258) A religião, a ciência, a

arte são temas de algumas dessas metanarrativas que a teoria Pós-modernista critica ferozmente, pois estas perderam a significação de possuir a "verdade absoluta" sobre o mundo. Essa afirmação nos remete a outra obra de José Saramago, qual seja, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Esta foi considerada pela crítica literária portuguesa um "atentado" ao cristianismo, posto que nela o autor não concebe Jesus Cristo como um ser supremo e divino, antes, é visto como um ser humano comum passível de erros e tentações, exatamente como o homem, e nesse sentido, Saramago retoma as idéias de Nietzsche (*apud* BONNICI. 2005: 254/5) acerca da fé cristã num ser absoluto.

Nietzsche "decreta" a morte de Deus ao afirmar que o homem é dono do próprio destino. Ainda, ele tece críticas ao cristianismo por este conceder o sofrimento como valor positivo. Para o filósofo alemão, o sujeito autônomo não existe e a possibilidade de distinguir entre a verdade e falsidade é cética. Ainda segundo Nietzsche (*apud.* BONNICI, 2005), toda a filosofia é pautada na divisão entre o bem e o mal, portanto, um artifício para servir aos interesses de uma minoria, essa filosofia perpetua a divisão da sociedade.

Acompanhando o pensamento de Nietzsche, temos Michel Foucault que constrói sua base filosófica afirmando que não há um sujeito e que tudo se resume na ação (BONNICI, 2005). Para Foucault o idealismo não existe e o homem não pode mais usar os termos verdadeiro, falso ou consciência, a não ser em certas instituições como a família e a igreja, que dão a ilusão de sermos indivíduos de consciência.

Através de caminhos diferentes, Debord, Baudrillard e Zizek também chegam às mesmas conclusões de Nietzsche e Foucault sobre a inexistência de qualquer meio para distinguir a verdade da falsidade. È por conta dessas abordagens que iremos analisar o romance *Ensaio Sobre a Cegueira.*

Analisando a representação do objeto de consumo, Guy Debord (1967) chega à conclusão de que o espetáculo ou a representação são mais importantes que a realidade, pois os objetos de consumo são concebidos no intuito de ganhar dinheiro, e não para fins reais, ou seja, de uso. Debord afirma: *Quando o mundo real torna-se um conjunto de imagens simples, essas imagens transformam-se em objetos reais e motivos eficientes de comportamento hipnótico* (DEBORD, 1967 *apud:* BONNICI, 2005:255). Em outras palavras, o homem só valoriza aquilo que lhe convém e que o faça financeiramente feliz, deixando de prestar atenção nas pequenas coisas , como por exemplo, no ato de ver.

Na estratégia narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, a sociedade aparece no palco da vida Pós-moderna e é acusada em múltiplos planos: a ausência de dignidade, a bestialidade humana, a materialidade desenfreada, o egoísmo, a ganância, o ódio, havendo no final uma mensagem de possível regeneração, mostrando que ainda há homens capazes de se regenerar. Portanto, em *Ensaio Sobre a Cegueira* encontraremos personagens que ao revelarem o lado sórdido da existência humana, tentam regenerar-se através da reflexão.

Jean Baudrillard, citado por Bonnici, em *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas* (2005), também segue a linha filosófica de que é impossível distinguir a verdade da falsidade. Baudrillard parte da distinção de Saussure entre o significado e o significante para demonstrar que o significante é mais importante do que o significado, pois o indivíduo contemporâneo é o resultado da economia de mercado e da mania consumista. Através do narrador de *Ensaio Sobre a Cegueira*, descobriremos que o foco narrativo desta é a reflexão sobre o modo de como a humanidade está conduzindo o mundo, pois só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são.

O fio condutor do romance é a cegueira que leva não só as personagens como também o leitor a refletir sobre as relações entre o individual e o coletivo, erguendo o véu do nosso desconhecimento. Notamos em *Ensaio Sobre a Cegueira* que o primeiro cego define sua cegueira como uma brancura luminosa, essa definição antecipa metaforicamente o percurso que os cegos terão de fazer até terem uma vaga consciência de que o que pensavam ser a visão (ou o significante) constitui a verdadeira cegueira. A cegueira branca, que ilumina ao invés de lançar nas trevas os que a contraem, é o símbolo do discurso da perplexidade.

Slovoj Zizek (*apud* BONNICI, 2005:255) analisa o efeito do fetichismo do objeto no indivíduo, isto é, como a realidade material transformou-se numa ilusão objetificada. Para Zizek, a sociedade humana comporta-se como se a ilusão fosse verdade. No *Ensaio* a cegueira é a perda da imagem do real, é a representação simbólica da humanidade, pois algumas das significativas expressões do modo de ser, pensar e agir desapareceram e o ser humano, a cada dia que passa, torna-se mais cego em relação a seu semelhante.

Mediante tais considerações, entendemos que mesmo por caminhos analíticos diferentes, com teorias pessimistas e otimistas, a base filosófica Pós-moderna chega a uma mesma conclusão: o homem é um ser objetificado, caracterizado pelo mercado

consumista. Ele não pode ser reconhecido na sua totalidade, é misterioso e obscuro. Partindo desse pressuposto, Saramago, através da parábola inscrita em *Ensaio Sobre a Cegueira*, nos convida a refletir sobre as nossas ações e a falta delas. Segundo ele, serve também:

> [...] para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante[1]

Diante dessa reflexão compreendemos que na sociedade Pós-moderna, as verdades são múltiplas e provisórias, assim como as certezas são poucas e as dúvidas são muitas. Em um mundo, no qual já não se crê nas metanarrativas, no discurso homogeneizante da modernidade, há que pensar a diferença. Se por um lado o Pós-modernismo reconhece que os discursos são instrumentos de poder, que enunciam "verdades", graças a sua capacidade de moldar práticas através, por exemplo, da intertextualidade, por outro lado, o discurso empregado na literatura Pós-moderna é problematizante, investigador, por isso essas narrativas estão longe de apontar alguma solução.

---

1 José Saramago, *De como a personagem foi mestre e o seu autor aprendiz, Discurso de Estocolmo*, Lisboa, Editora Caminho, 1999, p: 32

CAPÍTULO II

2- O ESTILO SARAMAGUIANO

Quem penetra no universo narrativo de José Saramago certamente se depara com uma estrutura pouco comum. Ele prefere se fazer entender por frases longas, parágrafos extensos e falta de pontuação.

Sucesso de crítica e público, traduzido para mais de vinte idiomas, vencedor de inúmeros prêmios, principalmente em Portugal e na Itália, José de Souza Saramago foi o primeiro representante da Língua Portuguesa a ganhar o Nobel de Literatura.

Embora não apresentando fácil intelecção, Saramago foi consagrado pelos leitores. Espantado com o sucesso o autor diz: *Sugiro uma investigação nesse sentido: por que livros que realmente não são de leitura fácil tiveram e continuam a ter tantos leitores, sendo tão evidente que o autor não faz concessões de qualquer espécie?* Ele mesmo ensaia uma resposta: *Ouso pensar que os leitores encontrem nesses livros, não digo uma resposta, mas os ecos das suas próprias inquietações e sendo assim, não permitem que as dificuldades os vençam*[2].

Quanto ao estilo de escrita de Saramago, este explica que até tentou escrever "normalzinho", sem romper com as convenções, mas não gostou do que escreveu, até que sem perceber, sem parar para pensar, começou a escrever como todos seus leitores já sabem, sem pontuação. Para ele, da mesma forma que não usamos travessões, nem pontinhos para falar, também não precisamos deles para escrever. Para reforçar tais considerações citamos:

> O médico perguntou-lhe, Nunca lhe tinha acontecido antes, quero dizer, o mesmo de agora, ou parecido, Nunca, senhor doutor, eu nem sequer uso

---

[2] Segundo Calbucci (1999, p.14), esta declaração foi conseguida numa entrevista exclusiva com o autor, iniciada em Paris, em 5 de fevereiro de 1997, e continuada, por fax, de Lanzarote, em 30 de março do mesmo ano.

> óculos, E diz-me que foi de repente, Sim senhor doutor, Como uma luz que se apaga , Mais como uma luz que se acende, Nestes últimos dias tinha sentido alguma diferença nas vistas, Não, senhor doutor, Há ou houve, algum caso de cegueira na sua família, Nos parentes que conheci ou de quem ouvi falar, nenhum, Sofre de diabetes, Não, senhor doutor, De sífilis, Não, senhor doutor, De hipertensão arterial ou intracraniana, Da intracraniana não sei, do mais sei que não sofro, lá na empresa fazem-nos inspecções, Deu alguma pancada violenta na cabeça, hoje ou ontem, Não, senhor doutor, Quantos anos tem, Trinta e oito, Bom, vamos lá então observar esses olhos. (SARAMAGO, 2003: 22/23)

Depreendemos que o discurso direto torna-se uma das grandes marcas de originalidade da obra, pois ele vem introduzido por letras maiúsculas logo após uma vírgula, bem como a mudança de interlocutor também é introduzida da mesma maneira: vírgula e letra maiúscula. Além do estilo de escrita inovador, também há a opção de descrever os fatos com riqueza de detalhes, assim, pretende-se despertar no leitor todos os sentidos, transportando a imaginação e despertando nele vários tipos de sentimentos.

Calbucci (1999) afirma que o estilo de Saramago remete-nos ao período Barroco, tendo em vista que este período também utilizava os pontos finais e vírgulas, alongando os períodos, salpicando-os com trocadilhos, floreios verbais e ironias metalinguísticas. Saramago reconhece essa influência, embora com ressalvas. Numa entrevista concedida a José Castello, quando este lhe pergunta se o barroco significaria alguma coisa, ele respondeu:

> Posso reconhecer que sim. Esse tipo de frase envolvente, quase interminável, que faz rodeios, volta atrás. Se isso tem algo a ver com o barroco, aceito que sim. Mas também é certo que reduzir um estilo a uma etiqueta não é nada bom. Parece que fica tudo dito, mas no fundo o principal permanece de fora.[3]

Do ponto de vista estilístico, Saramago continua o mesmo desde a "revolução" em *Levantado do Chão* (1980), quando toda pontuação foi substituída por vírgulas e pontos finais apenas. Entretanto o eixo temático do autor, a partir d'*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, deixa de ser a problematização de temas inerentes à nacionalidade. Em *Memorial do Convento* (1982), através da intertextualidade, tenta-se "reparar" a indiferença da História oficial em relação aos inúmeros anônimos que

---

[3] Entrevista concedida a José Castello d'*O Estado de São Paulo*, 21 de setembro de 1996, p. D-4 e D-5.

construíram não só o convento de Mafra, como também a própria história de Portugal. Em *Levantado do Chão* (1980), o autor procura integrar a visão crítica da exploração do campesinato com o momento histórico pelo qual passava Portugal, de modo a mostrar uma relação de causa e efeito entre a miséria do camponês, a sua ignorância e os projetos políticos falhados. No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), ele discute a ditadura salazarista.

A partir d'*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* percebe-se um despreendimento dos temas, antes nacionalistas, substituídos por parábolas não propriamente portuguesas, mas de caráter generalizador. As parábolas são, segundo Ruth Rocha (2001), *narrativas alegóricas que contém um preceito moral*. Elas têm como função, evocar, por comparação, outras realidades de ordem superior através de alegorias. É como a Bíblia: por conter metáforas da vida humana, serve a todos os homens de todos os tempos, dependendo apenas dos conceitos da época em que é lida.

Desse modo, *Ensaio Sobre a Cegueira*, apresenta uma parábola que podemos considerar fantástica sob o prisma de Todorov. Nesta narrativa, com exceção da mulher do médico, todos ficam cegos, no entanto notar-se-á que cega é a sociedade contemporânea. Ela também é testemunha e vítima da passividade de um sistema insensível às necessidades sociais.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira* não encontraremos a ficção historiográfica na qual estão embasados *Memorial do Convento, O Ano da Morte de Ricardo Reis ou Levantado do chão.* Contudo, ela não deixa de ser historiográfica, tendo em vista que Saramago faz dela um espelho onde o leitor poderá mirar-se e refletir sobre o seu papel enquanto cidadão do mundo, na construção da história da humanidade. *Ensaio Sobre a Cegueira* é marcado por uma reflexão densa e multifacetada sobre o homem e que *Todos os nomes,* publicado em 1997, dará continuidade.

Em seu oitavo romance, Saramago resolve contar a história incrível de uma epidemia denominada de cegueira branca altamente contagiosa, que se espalha por toda cidade. Tudo começa quando um sujeito, parado em um semáforo fechado, subitamente percebe que não está enxergando. Algumas pessoas se prontificam a ajudar o novo cego e surge uma surpresa: sua cegueira é branca. O motorista cego é levado para casa por um sujeito que acaba lhe roubando o carro. Sua mulher é quem percebe o furto e, de táxi, leva o marido até o médico, que se surpreende com este caso de cegueira branca. A partir daí, a epidemia se espalha por toda a cidade. Através dessa narrativa que abala a

percepção que temos das coisas, o narrador nos transportará para um universo de significações alusivas e alegóricas.

.2.1 – O fantástico mundo de *Ensaio Sobre a Cegueira*

Para Calbucci (1999), a literatura saramaguiana aproxima-se do ideário dos escritores latino-americanos do chamado Realismo Mágico ou Fantástico, como Júlio Cortázar, Mário Vargas Llosa e Gabriel García Márquez. Estes, assim como Saramago, assumem uma posição crítica em face ao realismo documental que estava se esgotando em suas próprias possibilidades, surgindo então várias novidades estilísticas, dando um grande valor à imaginação e a fantasia. Essas novas narrativas tornam-se uma das grandes maneiras de rediscutir a noção de realismo, como afirma Bella Josef:

> Em face das atuais exigências do fazer artístico, a arte contemporânea tem procurado novos rumos, elaborando novos modelos de criatividade, alterando os esquemas básicos e implicando uma necessidade intrínseca de experimentação. Transforma-se, assim, em instrumento de investigação e conhecimento. Seu objetivo é o questionamento da realidade, que procura refletir e influenciar, ao mesmo tempo que examina para se transformar e aos seus próprios conceitos. (JOSEF *apud* CALBUCCI: 1999:21)

De um modo geral *Ensaio Sobre a Cegueira* está carregado de sentidos e significações, e o fantástico é um dos sentidos atribuídos a ela, posto que estabelece uma relação ambígua entre o imaginário e o real. Tal recurso provoca no leitor um choque emotivo propositado, tendo em vista a produção de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar, como podemos perceber no trecho que segue:

> O médico pegou na ficha do homem que aparecera cego, leu-a uma, duas vezes, pensou durante alguns minutos e finalmente ligou o telefone para um colega, com quem teve a seguinte conversação, Queres saber, tive hoje um caso estranhíssimo, um homem que perdeu totalmente a visão de um instante para o outro, o exame não mostrou qualquer lesão perceptível nem indícios de malformações de nascença, diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos... (SARAMAGO, 2003:28)

A ambigüidade da cegueira procede do fato de ser branca, com luz, mas sem imagem, fora dos padrões apresentados e conhecidos pela ciência, pertencendo, portanto, ao âmbito do insólito. Desse modo, o momento fantástico é um momento de tensão entre o real e o possível, revelando, em muitos casos, a anormalidade do universo real e para tal momento, Todorov (1992), afirma que:

> Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1992:30)

Nesse sentido, entendemos que em *Ensaio Sobre a Cegueira*, o autor olha o real e tem uma atitude exaltada em relação a ele, isto é, ele aumenta-lhe os traços negativos, deforma-o até onde lhe parece suficiente para poder mostrar a deformação do homem e da sociedade que construiu. Cabe então ao leitor ativar simultaneamente as suas capacidades de ler e ouvir e depois meditar e refletir, encontrando uma lógica no confuso universal, como também refletindo acerca da sua existência num mundo de atropelos e obstáculos em que o Homem se vê impossibilitado de pensar para onde caminha. Comprovamos esta atitude de reflexão através das palavras do médico após as ordens dadas pelo exército aos cegos internados no manicômio:

> O médico disse, As ordens que acabámos de ouvir não deixam dúvidas, estamos isolados, mais isolados do que provavelmente já alguém esteve, e sem esperanças de que possamos sair daqui antes que se descubra a cura para a doença. (SARAMAGO, 2003:51)

Uma outra atitude, segundo Todorov, é que o fantástico também depende da presença do leitor, pois o ele implica não apenas na existência de um acontecimento estranho, como também na maneira de ler. O teórico em questão toma H. P. Lovecraft, autor de histórias fantásticas e que dedicou à tendência uma obra teórica[4], para representar esta questão. Para Lovecraft, o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor e esta experiência deve ser o medo: *A atmosfera*

---

[4] Todorov não especifica qual é a obra teórica que Lovecraft publicou.

é a coisa mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura *da intriga, mas a criação de uma impressão específica.*(LOVECRAFT *apud* TODOROV, 1992:40).

Gonçalves (s/d) ressalta ainda que a tendência fantástica pode ser comparada a um caleidoscópio que manipulado, permite diferentes efeitos de uma mesma realidade, proporcionando ao leitor um jogo que perturba a ordem estabelecida. Para ela: no *universo do fantástico as leis do real são permanentemente subvertidas: aquilo que é real parece não o ser e aquilo que não é parece aceitar-se como real.* Assim, em *Ensaio Sobre a Cegueira* encontraremos esse jogo caleidoscópio que choca o leitor pelas situações estranhas que oferece como real:

> [...] apertados pela fome, os doentes, os que ainda podiam andar, começaram a fugir dos hospitais, vinham morrer na rua, ao abandono, as famílias, se ainda as tinham, por onde andariam, e depois, para que os enterrassem, não bastava que alguém fosse tropeçar neles por acaso, tinham de começar a cheirar mal [...] Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda preta, e a mulher do médico respondeu, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos , entre o que vivemos e o que teremos de viver. (SARAMAGO: 2003:233).

Essas situações oferecidas como reais traduzem a angústia do narrador e da mulher do médico perante a incapacidade de remediar a situação da condição humana. Pode-se dizer que *Ensaio Sobre a Cegueira*, apresentando tópicos do universo fantástico, confirma os sentidos da irracionalidade humana em não entender os limites para a sua existência. Desse modo o romance nos oferece uma realidade deformada e absurda que questiona a ordem sob a qual o mundo é apresentado.

CAPÍTULO III

3-A SIMBOLOGIA DO NARRADOR EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Diante do processo literário, sabemos que autor e narrador são duas categorias distintas, porém, vale ressaltar, segundo Calbucci (1999), que todo o autor, ao criar seus narradores, acaba projetando neles, em algum momento, traços de suas idiossincrasias. Nas obras de Saramago, essa separação torna-se quase impossível, dada a intervenção que sofre os narradores, a todo o momento, de uma voz que insiste em omitir opiniões. Sobre a questão autor/narrador, Saramago afirma que:

> [...] os professores de Literatura, em geral, e os de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpática condescendência – mas sem que se deixem abalar nas suas convicções científicas – a minha ousada declaração de que a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro.(CALBUCCI, 1999:100)

Entretanto, estamos tratando de um trabalho científico e este exige a distinção entre as duas categorias, portanto, pode-se definir o narrador de *Ensaio Sobre a Cegueira* como heterodiegético, porque ele não participa dos acontecimentos, mas sabe tudo o que acontece e também sabe o que as personagens sentem. Para Calbucci (1999), o autor valoriza o narrador intruso que não participa dos acontecimentos, mas está presente no discurso. A essa onisciência, o narrador justifica:

> Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a esses autos para relatarem o que passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que essas coisas procederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe como aconteceu.(SARAMAGO, 2003:253)

O narrador de *Ensaio Sobre a Cegueira*, apesar de estar em terceira pessoa, não se priva de usar a primeira pessoa do plural para omitir opiniões, fazer ironias ou discutir idéias:

> Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (SARAMAGO, 2003:26)

> [...] A culpa foi minha, chorava ela, e era verdade, não se podia negar, mas também é certo, se isso lhe serve de consolação, que se antes de cada acto nosso nos puséssemos a prever todas as consequências dele, a pensar nelas a sério, primeiro seria as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento nos tivesse feito parar. (SARAMAGO, 2003:84)

A ironia é um recurso estilístico muito empregado pelo narrador, embora em *Ensaio Sobre a Cegueira* o achemos em menor quantidade se compararmos com *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, por exemplo. O recurso mais apreciado pelo narrador de *Ensaio* é a crítica, arma poderosa dos autores contemporâneos:

> 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. (SARAMAGO, 2003:50)

Neste trecho fica evidente que o narrador está, mesmo que de forma sutil, criticando a atitude do governo, mostrando a incapacidade que ele tem em agir em situações de emergência, embora esta possa ser justificada em virtude do perigo de proliferação. Entretanto, esta atitude não deixa de ser altamente preconceituosa, pois obriga os cegos a sobreviverem sozinhos e o máximo que o governo oferece, a uma distância considerável, são produtos higiênicos e refeições programadas.

Constatamos também que nesta narrativa metafórica do medo real, o narrador não dá nomes às personagens. Essa atitude do narrador pode ser compreendida como uma maneira de universalizar a experiência, abrangendo todas as pessoas, todos os

nomes. Ao fazê-lo, nós também, leitores, somos levados ao universo ficcional e experimentamos a cada página a dolorosa trajetória das personagens do romance.

Esse efeito ficcional tem seu mérito pautado no narrador-contador de histórias, pois esta é a função do narrador saramaguiano, tendo em vista que esta posição garante à narração um tom próximo do oral, de contato e conversa com o leitor. Em "O carnaval no convento", Odil José de Oliveira Filho (1993), considera que essa convivência dialética presente na voz narradora entre narrador e "contador" é perfeitamente aceitável:

> Ora, se do narrador romanesco pode-se questionar a validade estética da onisciência e do comentário pessoal, no caso do contador elas são perfeitamente naturais, principalmente porque se sabe que sua história é tão-somente uma história, e dele não se espera outra coisa mais do que isto: a possível verdade do que conta não precisa da chancela da realidade para ser aceita por quem a escuta. Pelo contrário, quanto mais fantásticas e imponderáveis são essas histórias, mais elas se gravam na consciência de seus ouvintes, para quem se tornam uma forma de conhecer e de experimentar o mundo e representam uma maneira de sentir e expressar a própria vida. (FILHO, 1993:75)

A definição acima nos remete àquele narrador ancestral de que fala Benjamim (1996), o qual afirma que a arte de narrar durante tanto tempo floresceu num meio artesão, em que não era interessante transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório, antes ela *mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso* (BENJAMIM, 1996:205).

Ainda segundo Benjamim, o narrador é um homem que sabe dar conselhos, e, para dar bons conselhos ele tem de estar pautado na sua própria experiência ou na experiência dos outros. Para ele: *o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.* (BENJAMIM, 1996:201).

O narrador de *Ensaio Sobre a Cegueira*, em toda a narrativa parece estar narrando a partir da experiência alheia, apesar das suas intervenções, entretanto, quando descreve o incêndio ocorrido dentro do manicômio, nota-se que ele não está tão distante assim, passando a narrar através da sua própria experiência:

> [...] Há fogo, há fogo, gritam, e aqui se pode observar ao vivo como têm sido mal pensados e organizados estes ajuntamentos humanos de asilo, hospital e

> manicómio, repare-se em como cada um dos catres, só por si, com a sua armação de ferros bicudos pode tornar-se em uma mortal armadilha, vejam-se as conseqüências terríveis de haver uma só porta em camaratas que levam quarenta pessoas...(SARAMAGO, 2003:207)

As teorias de Benjamim (1996), afirmam que o narrador clássico tem "senso prático", pretende ensinar algo, seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida. Nesse sentido, pode-se caracterizar o narrador de *Ensaio Sobre a Cegueira* com essa pretensão, tendo em vista as próprias aspirações do autor que afirma ser os seus livros a expressão do conjunto de dúvidas, inquietações e interrogações que o acompanham, como cidadão, como pessoa, diante do tempo, da morte, do amor e da idéia de Deus existente ou não.

3.1- A intertextualidade em *Ensaio Sobre a Cegueira*

O universo intertextual presente em *Ensaio Sobre a Cegueira* reforça a dimensão alegórica da obra e abre caminhos para a compreensão e significação do romance. Através do narrador, que, narrando, comenta, disserta, ironiza e que, por vezes se apaga, deixando as personagens assumirem a narrativa, é quem faz emergir a intertextualidade que entra em relação dialógica/polifônica, ou seja, as personagens parecem ter "vida própria" dentro da obra, parecem, às vezes, ser independentes do narrador.

Para sustentar essas considerações pautamo-nos nos estudos de Bakhtin examinando a relação entre dialogismo e polifonia, termos, que segundo Barros (1997), são muitas vezes utilizados como sinônimos nos escritos de Bakhtin. Barros define que *nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever* (idem, p. 35).

Segundo Bakhtin, o romance, assim como a própria linguagem, se estrutura tendo como base o dialogismo. Para este pensador o diálogo não é simplesmente troca de falas entre interlocutores, mas o processo de autoconhecimento do outro. Desta forma, o romance polifônico irá propor o diálogo de um texto com outro ou com vários textos, com vozes que se entrecruzam num mesmo discurso. O recurso dialógico criou novas e substanciais possibilidades literárias, tendo em vista que a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso, como ele propõe: *Em todos os*

seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN,1993:88).

Junte-se a essa afirmação teórica, a definição de Saramago sobre o processo de intertextualidade. Para esse autor, o recurso intertextual é importante nos seus livros, independente de serem bem vistos ou não. Em uma entrevista exclusiva que Calbucci (1999) apresenta, Saramago comenta acerca da questão:

> Os seres humanos são seres intertextuais e sempre o foram: a cultura, em sentido muito amplo, é a intertextualidade por excelência. O que me surpreende é que ela se tenha convertido numa moda, quando deveria dar-se-lhe uma atenção permanente em todos os ramos do saber, e não apenas nos estudos literários. (SARAMAGO In CALBUCCI,1999:106)

Acompanhando as considerações de Bakhtin e Saramago, encontra-se também David Harvey (1992), afirmando ser natural que um texto dialogue com outros textos, por que:

> Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). (HARVEY, 1992:53)

Em Ensaio Sobre a Cegueira verificamos o diálogo intertextual. Compreendemos intertextualidade como a existência de um ou mais textos no suporte de uma estrutura textual. Para J. Kristeva (*apud* BARROS; FIORIN, 1999:71) *a intertextualidade é cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras* [...] *todo o texto é absorção e transformação de outro texto* [...]. Dessa forma compreendemos que a leitura textual exige que o leitor tenha um repertório suficiente para estabelecer as relações. Feitas as relações o romance intertextual prova que em todo discurso há ressonância ou influência de outros.

O primeiro texto que intertextualiza com o romance *Ensaio sobre a Cegueira* aparece no terceiro capítulo quando o narrador comenta que, na angústia de se saber cego, o oftalmologista ainda foi capaz de recordar Homero:

> Mesmo numa situação como esta, angustiado, tendo pela frente uma noite de ansiedade, ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na Ilíada, poema da morte e do sofrimento, mais do que todos, Um médico, só por si, vale alguns homens, palavras que não deveremos entender como expressão directamente quantitativa, mas sim maiormente qualitativa, como não tardará a certificar-se. (SARAMAGO, 2003:36/37)

Ressaltamos que a caracterização da Ilíada como "poema da morte e do sofrimento", e o comentário "como não tardará a certificar-se", provocam um efeito de antecipação narrativa e reforçam a expectativa do leitor. A intertextualidade com o texto de Homero é coerente tendo em vista que a Ilíada narra os acontecimentos mitológicos da guerra de Tróia, cidade que foi esvaziada e transformada pela morte e confrontos, semelhante ao cenário da cidade e do manicômio após a epidemia da cegueira.

Ainda da intertextualidade, é possível dar sentido a outro episódio, qual seja, a morte do chefe dos cegos morto pela mulher do médico e na Ilíada, a morte de Heitor por Aquiles. Este vingava a morte de seu amigo Pátroclo e a mulher do médico estava movida, principalmente, pela situação de opressão a que os cegos malvados sujeitavam os outros. O modo pelo qual ambos mataram são semelhantes: Aquiles enterra sua espada entre o pescoço e a garganta de Heitor, a tesoura da mulher do médico: *enterrou-se com toda a 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.* (SARAMAGO, 2003:185)

O segundo intertexto é também convocado pela voz do narrador que descreve o que se passou com o presidente do conselho de administração do banco após a epidemia situação impossível de conhecer por qualquer das personagens. Neste momento, o narrador faz um comentário com o qual introduz os primeiros versículos do Livro do Gênesis, que é o primeiro livro na ordem de arrumação da Bíblia. Vale ressaltar que a Bíblia tem sido fonte de pesquisas para vários autores contemporâneos, como, o poeta Manoel de Barros, Murilo Mendes e o romancista Ricardo Guilherme Dicke.

No Livro do Gênesis há a reflexão sobre as origens do universo, do ser humano, do bem e do mal e do povo Hebreu. Segundo Teixeira (s/d), o intertexto permite estabelecer uma dicotomia entre o universo criado por Deus, onde tudo é ordem, e o mundo dado a conhecer pelo velho da venda preta: *Pelo que pude saber quando ainda tinha um olho para ver, no princípio foi o diabo, as pessoas com medo de ficarem cegas*

e desmunidas, correram aos bancos para retirarem os seus dinheiros, achavam que deviam acautelar o futuro. (SARAMAGO, 2003:254).

Observamos que o intertexto também apresenta uma ironia, em que Deus é trocado pelo diabo, expressão que no contexto demonstra uma clara ambigüidade:

As relações intertextuais que foram apontadas reiteram as afirmações, tanto teóricas quanto à do próprio Saramago, de que a multiplicidade de vozes está presente em todo discurso, seja ele escrito ou falado. Desse modo, destacar a rede intertextual do romance permitiu-nos analisar o universo ficcional criado pelo autor. Mais ainda, permitiu-nos lê-lo como uma alegoria que fala do destino do Homem, que, seja através dos ditos populares, nas ilustrações da Bíblia ou através da mitologia grega, são semelhantes em qualquer época.

3.2 Os não-lugares de Saramago

Conforme salientamos anteriormente, o narrador não nomeia as personagens, deixando-as num suposto anonimato (suposto porque elas são a todo tempo individualizadas). Ficamos conhecendo esses personagens apenas como o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e assim por diante. O mesmo método é aplicado também ao tempo e ao espaço, pois o romance começa em um lugar não identificado, em um tempo não muito claro, só passível de reconhecimento da sua modernidade graças aos sinais da cidade: os automóveis, os semáforos, etc. A percepção do tempo se faz sentir apenas na memória das personagens e nas observações do narrador. O passado do qual as personagens se recordam é o conjunto de atitudes e valores que incorporavam antes da cegueira.

Entendemos que essa ausência espácio-temporal ocorre para reforçar a idéia alegórica do possível destino da humanidade, haja vista que essa dissolução desconstrói as referências que conferem ao homem uma identidade, definem sua relação com o meio, bem como o situa em um contexto histórico.

A própria ausência de marcadores temporais permite-nos refletir acerca do seu significado. Carreira (s/d) faz uma análise em que associa a dissolução espácio-temporal da obra com a leitura de Marc Augé (1994) acerca do lugar antropológico.

Em *Não-lugares*, Augé (1994) analisa a relação do homem com o espaço, a questão da identidade e da coletividade. Ele designa "não-lugar" todos os dispositivos e métodos que visam à circulação de pessoas, em oposição à noção sociológica de "lugar", isto é, à idéia de uma cultura localizada no tempo e no espaço. Segundo Augé, os espaços em que vivemos carecem de uma reavaliação, pois *vivemos num mundo* que *ainda não aprendemos a olhar* (AUGÉ,1994 *apud* CARREIRA, s/d). Diante dessa afirmação não há como deixar de perceber a analogia entre a posição de Marc Augé e a epígrafe escolhida por Saramago: *Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara*, ou seja, ambos observam que o aniquilamento para o qual o homem contemporâneo caminha pode ser evitado se começarmos a olhar verdadeira e profundamente ao nosso redor.

De acordo com Carreira, ao analisar as relações entre o homem e o seu grupo social, Augé nos alerta para o fato de que a organização e a constituição de lugares são um dos desafios e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais. Os questionamentos suscitados pela condição das personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira* advêm da desconstrução e posterior construção desses conceitos:

> Também não surpreenderá que busquem todos estar juntos o mais possível, há por aqui muitas afinidades, umas que já são conhecidas, outras que agora mesmo se revelarão[...] É contudo certo que nem todas essas afinidades se tornarão explícitas e conhecidas, seja por falta de ocasião, seja porque nem se imaginou que pudessem existir, seja por uma simples questão de sensibilidades e tacto.(SARAMAGO: 2003:67)

A ausência de marcadores temporais e espaciais na narrativa e a própria cegueira das personagens reforçam a idéia do *não-lugar* teorizado por Augé.

Desse modo, a relação do homem com o espaço, definidos pelo lugar antropológico é substituído pelo não-lugar, isto é, as personagens que tinham seu curso de vida normal, definidos culturalmente, são obrigadas a construir novos parâmetros para a identidade e a relação com o outro, pois os códigos de convivência social foram reduzidos a um estado de barbárie. Do mesmo modo, ao sugerir a revolta do leitor ante as atitudes infames dos cegos das outras camaratas, cada qual envolvidos com sua própria subsistência e, mais tarde fazendo uso da comida como instrumento de poder, também leva o leitor à reflexão de que esses instintos tão repugnantes na ficção são os mesmos que disfarçamos no dia-a-dia de homens civilizados.

3.3- O homem e o mundo: ser e parecer

O indivíduo dotado de inteligência percebe que há situações difíceis e por conta disso será quase impossível encontrar uma saída favorável. Ele não tem esperança de um mundo mais justo, pois a sensibilidade, a solidariedade para com o fraco, o indefeso, desapareceram. Nesse sentido, as personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira* principiam a implícita trajetória que terão de seguir, na descoberta dolorosa de si e do outro.

Na obra em questão, a cegueira representa a perda da imagem do real, isto é, alegoricamente sugere a perda das imagens oferecidas pelas diferentes formas de conhecimento, uma vez que, reafirmando a posição teórica de Zizek, Baudrillard e Debord, discutidas no capítulo I, algumas das significativas expressões do modo de ser, pensar e agir da nossa época estão desaparecendo. Entretanto, a essa cegueira atribui-se também a permanência da luz, sugerindo a razão como possibilidade, como afirma Ribeiro: *Este fato apresenta-se como garantia de que a visão, a "imagem" perdida ou suspensa, aqui, será recuperada em termos mais justos, ao final da busca encetada.* (RIBEIRO, 1998:146)

Desse modo, a trajetória das personagens será á busca do encontro de si e o "outro". Nesta busca do mistério indecifrável que é a existência, a rapariga dos óculos escuros, considerada pelo narrador uma pessoa que não passou por estudos adiantados, consegue refletir sobre o Homem: *Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.* (SARAMAGO, 2003:262).

O médico também reflete sobre os valores morais da dignidade e da relação humana que a sociedade, e ele mesmo, já esqueceu: *Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa.* (SARAMAGO, 2003:262)

A omissão dos nomes nas obras de Saramago também tem significação, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (1996:640), *a invocação do nome evoca o ser.* Essa afirmação nos remete a Blimunda, personagem de *Memorial do Convento.* Quando Blimunda diz a Baltazar que pronunciar o nome de alguém é uma forma de mantê-lo vivo, além da vida física, ela se refere ao poder da palavra registrada, que torna eterna tanto a verdade quanto a mentira. Por isso, a pronunciação do nome, de uma certa maneira, eqüivale a adquirir poder sobre ele, dado que, *conhecer o nome, pronunciá-lo*

de um modo justo é poder exercer um domínio sobre o ser[...], dizer que seu nome não estará mais entre os vivos é a sentença mais radical das condenações à morte (CHEVALIER e GHEERBRANT,1996:641). Diante dessa afirmação é possível entender o desabafo da mulher do médico:

> Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos 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 identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo- nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando.(SARAMAGO,2003:64)

Compreendemos que a supressão da identidade a partir do nome está associada à cegueira que se espalha e que, à exceção da mulher do médico, todas as personagens temem muito mais a revelação do que realmente são do que a sensação de impotência causada pela cegueira.

A princípio tem-se a impressão de que o médico será o protagonista da narrativa, tendo em vista o seu caráter responsável quando decide avisar as autoridades acerca da epidemia. Isso pode ocorrer porque ele representa o saber estabelecido que será questionado ao longo da narrativa. Entretanto, identificada apenas como a mulher do médico, Saramago constrói a personagem principal de *Ensaio sobre a Cegueira*, como a única personagem inexplicavelmente poupada pela epidemia de cegueira.

Sendo a única a preservar a visão, ela assume o papel de líder político e solidário em meio a um verdadeiro inferno. Torna-se a defensora destemida de um grupo de homens, mulheres e crianças acometidos pela tragédia que vitima a população. Como uma guerrilheira, ela coloca o bem-estar do grupo acima de seus interesses individuais, mesmo passando por cima dos interesses do grupo maior, que também luta pela sobrevivência.

Identificada, ironicamente, pela descrição de uma relação de parentesco que denuncia total desprezo por sua identidade, despida à força das condições de sobrevivência e de toda a vaidade, ela se arma de uma violência revolucionária. Não bastando a situação caótica a que foram sujeitadas no manicômio, as mulheres foram obrigadas a servir sexualmente, em troca de comida, aos cegos das camaratas dos

"maus", que as esperavam *com as calças arriadas [...], como hienas em redor de uma carcaça.*(SARAMAGO, 2003:176). Por isso, ela matou o chefe dos cegos:

> [...] Sim, matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém, [...], Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei, [...] Não soubemos resistir como deveríamos quando eles apareceram com as primeiras exigências..(SARAMAGO, 2003:189)

Através da dúvida moral de seu gesto assassino, ela questiona se o horror não a desumanizou, mas o grupo estabelece uma nova ótica humanista e a redime de culpa, abençoando suas mãos sujas de sangue com o perdão da justiça dos oprimidos. Como líder, a personagem se desloca da simbologia da desordem, para a ordem e organização da resistência em pleno caos e desestabilização dos poderes instituídos.

A sua força de personalidade nos remete novamente a Blimunda, de *Memorial do Convento*. Esta também era especial. Ela podia ver o que as pessoas comuns não podiam: a essência, a verdade das coisas. Isso consiste em ver também o que é desagradável, o que é sujo, triste, o que todos nós preferimos não ver, assim como a mulher do médico, que nasceu para presenciar o horror.

Para Wandelli. (s/d), a mulher do médico oferece-nos um outro ponto de vista:

> Com a criação de uma personagem protagonista-mulher de características épicas e força incomum, José Saramago oferece-nos em Ensaio sobre a Cegueira uma possibilidade marcante de análise da representação feminina na literatura contemporânea. O exercício imaginário de uma utopia às avessas - na qual a mulher constrói sua identidade dentro do mais inconcebível caos, a partir da suspensão das antigas convenções sociais - permite ir além da simples representação. (Wandelly, s/d)

Diante dessa afirmação constatamos que a centralidade e o poder de voz da mesma deve-se ao narrador, que desloca-se do lugar de enunciação do sujeito masculino para ouvir o sujeito feminino, haja vista que o narrador constrói uma narrativa que tem interesses e responsabilidades recíprocas à personagem: Desse modo, cabe a mulher do médico mostrar as qualidades inerentes ao homem para sobreviver à "doença" e se transformar em pessoa melhor:

> [...] 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...(SARAMAGO, 2003:245)

Embora onisciente e centralizador, o narrador orquestra uma aguda polifonia, reconhecendo no discurso dialógico com a personagem suas limitações em chegar aos "silêncios" do outro oprimido. Compondo a imagem da personagem que fala e do leitor que lê, Saramago alcança um dialogismo intenso nos termos analisados por Bakhtin na obra de Dostoiévski. Como a ação do herói em Dostoiévski, a ação da mulher do médico é sempre sublinhada pela sua ideologia, ela vive e age em seu mundo ideológico e dialoga com o discurso também ideológico do narrador. Para Bakhtin, o recurso polifônico permite criar *não escravos destituídos de voz [...] porém gente livre, capaz de postar-se ao lado de seu criador, capaz de não concordar com ele e até de rebelar-se contra ele.* (BAKHTIN *apud* CLARK e HOLQUIST, 1998:259).

Portanto, em *Ensaio Sobre a Cegueira,* o narrador abre mão do privilégio de ser dono da enunciação. Ele não se limita a representar a voz do outro para não correr o risco de silenciá-la e, com isso, propicia ao leitor uma convivência duradoura e direta com a personagem feminina principal.

CAPÍTULO IV

4 A CEGUEIRA BRANCA

4.1 A cegueira como solução/reflexão

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos quanto se move à procura de alguma coisa. Através do olhar podemos distinguir algo, conhecer ou reconhecer, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. Diante dessas possibilidades, pode-se também dizer que o olhar, tanto pode ser um ver-por-ver, como também um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. E é nesse sentido, do ver em ascensão ao olhar que a narrativa saramaguiana se destaca, isto é, através da matiz ver/olhar inserida na obra, percebemos como este sentido humano traduz a sabedoria que o escritor quer destacar no ser humano incorporado pela criatura ficcional.

Como já destacamos anteriormente, a cegueira da qual os personagens sofrem é uma cegueira branca e Calbucci (1999), atesta, segundo os princípios básicos de óptica, que o preto e o branco não são exatamente cores:

> A luz branca seria a mistura de todas as cores que formam o arco-íris, enquanto o preto seria a ausência total de luminosidade; ou, em outras palavras, o branco seria a reflexão total da luz, e o preto, a retenção total. (CALBUCCI, 1999:85)

Desse modo, quando pensamos em cegueira, imediatamente relacionamos com a escuridão, como se a incapacidade de ver estivesse vinculada a imagem das trevas. Entretanto, *Ensaio Sobre a Cegueira* relata a história de uma cegueira

inexplicavelmente branca, em que o narrador propõe a questão que permeia toda a narrativa: a cegueira que se alastra como peste pela cidade não é uma ausência de luz, a cegueira negra que todos nós sabemos existir, como descreve o médico na ânsia de descobrir o que se passara com seu paciente de cegueira leitosa:

> Quanto à amaurose, aí, nenhuma dúvida. Para que efectivamente o caso fosse esse, o paciente teria de ver tudo negro, ressalvando-se, já se sabe, o uso de tal verbo, ver, quando de trevas absolutas se tratava. O cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca uniforme, densa, como se encontrasse mergulhado de olhos abertos num mar de leite. (SARAMAGO, 2003:30)

Nota-se que o tema em *Ensaio sobre a Cegueira* aborda o enxergar, mas, aquilo que é preciso ver, pois, nesse sentido ela acata o dito popular de que "o verdadeiro cego é aquele que não quer ver". E é através deste ditado que a obra caracterizar-se-á. Entretanto, o que é preciso ver? Qual é o significado de ver ou não ver em um mundo saturado de imagens? O que é que não queremos ver? Para responder estas questões, recorremos à Marilena Chaui:

> Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. (CHAUI, 1999:33)

Diante dessa reflexão pode-se afirmar que o olhar é o lugar onde se pode perceber a atividade da alma.

Interessante também notar que os ditos populares permeiam toda a narrativa, ora no discurso das personagens, ora do narrador. Os ditados são passados de pais para filhos desde épocas remotas fazendo com que surja uma unidade cultural através deles. Todas as personagens, independente de qual classe social pertençam ou de seu nível de instrução, encaixam os ditados em suas falas, fato este que é uma das razões da popularidade do escritor. Os ditados populares inseridos nas obras do autor servem para sugerir que estes são tão válidos quanto aqueles saberes estabelecidos pela ciência, predominando a projeção do humano:

> 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 zarolhos se salvariam(...) 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. (SARAMAGO, 2003:103)

A proposta desta obra é sugerir que a não-visão nos remete para a conscientização do fato de que nós, seres humanos, não enxergamos o que existe, apenas o que desejamos ver. Padecemos de uma cegueira voluntária, mas conveniente. Portanto, no contexto do romance, *"ter olhos"* passa a ser sinônimo de *"ousar ver"*. Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1998) afirma em sua análise de *Ensaio Sobre a Cegueira*, que o romance pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão, dizendo 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.* (SILVA, 1998 *apud*: CARREIRA, 2004:03).

A parábola inscrita nesta obra nos remete também à simbologia do olhar descrita por Chevalier e Gheerbrant (2003), em que afirmam ser o olho uma simbologia do conjunto das percepções exteriores, e não apenas da visão, isto é, em consonância com a epígrafe do livro *(se podes olhar, vê. Se podes ver, repara)*, pode-se dizer que, quem pode enxergar o que realmente está acontecendo tem a capacidade de arrumar os erros que estão sendo cometidos, porque a perda de valores essenciais como a solidariedade ou a honestidade levam as pessoas a cegarem, tanto no contexto ficcional quanto na sociedade na qual estamos inseridos. Isso ocorre de modo vagaroso e a maioria nem percebe que perdeu a noção de cidadania, de solidariedade, de consciência com os outros e consigo mesmo. Para os estudiosos:

> As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como o observador.[...] O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. [...] Empregar o seu olhar não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo para descobrir nele o olhar do Criador...(CHEVALIER e GHEEBRANT, 2003:654)

Portanto, no contexto do romance entendemos que é preciso ter consciência do mundo em que vivemos para que não nos tornemos cegos sem nenhuma esperança e nenhuma luz, imersos em uma cegueira tão grande que não nos será permitido observar nem luzes e nem trevas, apenas um enorme vazio existencial, visto que, *na verdade*

ainda está por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a que chamamos de egoísmo, bem mais dura que a outra, que por qualquer coisa sangra (SARAMAGO, 2003:169).

No entanto, há uma persistência de luz sugerindo que existe a possibilidade da visão ser recuperada no futuro. Mas não basta apenas recobrar a visão: ela deve ser nova, feita em termos mais justos e não nos termos da visão egoísta anterior, pois, a persistência da luz também nos sugere o excesso de racionalidade que afasta o homem de seu semelhante, reduzindo-o na emoção e sensibilidade, o que traduz a epígrafe escolhida para este trabalho: *Nada é tão prejudicial à sabedoria como a excessiva sagacidade*, ou seja, a "excessiva sagacidade" do olhar que, por querer ver demais, não vê o essencial, coisa que se dá em diversos campos do conhecimento, acaba por desviar o homem do seu semelhante.

Diante desse pressuposto, vale ressaltar ainda as considerações feitas por Affonso Romano de Sant'Anna (s/d) acerca da cegueira e do saber. Para ele a cegueira e o conhecimento são dois termos que pontuam inúmeros mitos e ao invés de se anularem, eles se potencializam, como no caso de Édipo, na tragédia de Sófocles, que ao "ver" que possuiu a própria mãe e matou o pai, Édipo cega-se assombrosamente. Segundo ainda o estudioso, numa interpretação de Heidegger, *Édipo é aquele que se cegou para melhor ver a sua patética situação.* Adiante em sua análise, Sant'Anna discorre sobre a lenda de Hans Christan Andersen, *A nova roupa do imperador*, que pode-se compará-la à parábola de *Ensaio Sobre a Cegueira.*

Conta a lenda de Andersen que houve um imperador que gostava tanto de roupas novas que passava mais tempo experimentando-as do que cuidando das outras coisas do reino, o que propiciou que dois espertalhões aproveitassem da sua neofilia para aplicar-lhe um golpe: diziam que eram capazes de produzir uma roupa que, além das cores deslumbrantes, só pessoas muito especiais poderiam vê-la. Desse modo, o imperador poderia testar a inteligência de seus auxiliares ordenando que fossem ver como estava a confecção da roupa. Lá chegando, os auxiliares não conseguiam ver nada, porém, temerosos de expressar seus sentimentos e temendo que perdessem seus cargos no reino, concordavam com as descrições feitas pelos falsos tecelões acerca do tecido maravilhoso que eles fingiam tear. Até mesmo o rei, quando decide ir ver a tal roupa, entra no pacto do não-ver, temendo ser considerado um idiota por ser o único que não conseguia enxergá-la. Enfim chegou o dia de o rei estrear a roupa e toda a corte passou a se curvar diante do inexistente, com a anuência do rei e de seus auxiliares, porque

nenhum deles queria admitir que não estava vendo nada para não ser considerado estúpido ou incompetente. Por fim, é uma criança, com um olhar descompromissado que grita em meio à multidão: *Ele está sem roupa!*. O povo começa a abrir os olhos e concordar com a visão do garoto.

A visão descompromissada do garoto nos lembra a mulher do médico, que tem a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam.

No conto de Andersen, assim como na parábola de Saramago, há que ressaltar que não se trata de uma cegueira biológica, senão da incapacidade de ver (com olhos de sinceridade) e do medo de enfrentar o real, feito de mistério e deciframento. Nas duas narrativas pode-se dizer que trata-se de uma cegueira social em que todos estão imersos, esperando que o "outro" acorde e abra-lhes os olhos, pois, para Chaui (1999:33) *o olhar sempre foi considerado perigoso.* Portanto, o "acordar" sugerido pelo *Ensaio* trata-se, não de uma mera recuperação do mundo e da vida de antes, mas de um mundo melhor, decorrente da experiência do mergulho no mundo infernal em que a sensibilidade, a solidariedade, o respeito e a responsabilidade se revelaram fundamentais e ainda vivos na vida em sociedade. Implicitamente, é isso o que nos sugere o escritor cego que aparece na casa do primeiro cego. Ele desenvolveu uma técnica (que não é o braile), para escrever, como se dissesse que não há desculpas para ficarmos calados ou "cegos" e ainda aconselha a mulher do médico: *Não se perca, não se deixe perder* (SARAMAGO, 2003:279).

Dessa forma, encontramos em *Ensaio Sobre a Cegueira* a potencialização dos termos "cegueira" e "saber" estudados por Sant'Anna, haja vista que, após passarem pela mais profunda e humilhante experiência da vivência humana, de sua dependência em relação ao "outro", emerge uma consciência dos limites individuais e grupais, como a necessidade de cooperação mútua, a busca da solidariedade e acima de tudo, o respeito pelo outro. Nesse sentido, vale lembrar as considerações de Heidegger sobre o homem:

> [...] O homem é a localidade da verdade do ser e, somente por isso, ele pode ser a errância errada do nada vazio. O homem é aquele que é a medida que constantemente não é o que é. Esse 'não' é tanto o fundamento da coragem nobre quanto da desmedida. (HEIDEGGER, 2002:382)

Portanto, no contexto do romance, os personagens entendem que é por meio da busca do resgate da humanidade que se evitará a banalização do ser em detrimento do ter.

A visão não será a mesma de antes: a ela estarão incorporados elementos novos, como a sensibilidade e o respeito pela diversidade, posto que conhecemos os personagens do romance somente pela função, estereótipos ou traços físicos, o que vem sublinhar que somos diferentes, mas iguais perante o medo ou a morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao construir a narrativa sobre a cegueira branca, a perda da imagem do real, Saramago nos leva à idéia de que se trata da representação de situações simbólicas da história da humanidade, do conhecimento que ela tem da realidade e da superação das situações de crise. Fica-nos evidente também que o descentramento do sujeito, proporcionado pelo não-lugar, a multiplicidade de vozes e o discurso intertextual sugerem uma consonância na direção da pluralidade e da heterogeneidade que são as marcas do Pós-moderno. Desse modo, o tema que norteia o romance, está em consonância com a retórica contemporânea.

A compreensão por meio da depreciação das relações humanas e posteriormente a busca da superação da crise que extravasa no livro, converte-se no propósito da atividade literária a qual o autor empenha-se:

> Não é um grito de alerta, porque os outros não dão por eles. É mais como quem cumpre um dever, uma obrigação. Se penso que as coisas estão assim, tenho que dizê-lo... Como se dissesse: como vamos? Vamos mal. Não posso mudar o mundo, por isso a minha contribuição é escrever um livro onde o denuncie. E o leitor irá decidir até que ponto isso lhe interessa[5]

A experiência pessoal de vida do escritor traduz-se na seleção de temas que problematizam a sociedade na qual o Homem se insere. O que se tem é uma sociedade perversa que em tudo tem contribuído para a destruição humana, uma sociedade que impede o Homem de ver que caminha para o aniquilamento e que esquece dos deveres humanos.

A sociedade que institui como valores a perseguir, o lucro, o êxito, o triunfo sobre o outro, que coloca as pessoas numa situação em que acabam por pensar que

---

[5] Entrevista concedida a Elsa Andrade do jornal O Bancário, em 06 de novembro de 1995, p.10.

todos os meios são bons para se alcançar o que deseja é condenado por Saramago, que mostra ser a sociedade uma organização que contraria as próprias leis.

Mas é também no sentido da dignificação de um homem que se preocupa com o seu semelhante, que a obra está pautada, portanto, mais sensibilidade, mais solidariedade é o que as personagens trazem da experiência que os tornou "animais".

O que procuramos demonstrar neste trabalho foi á força dessa estranha parábola que metaforiza o medo real. A cegueira branca aponta para a certeza de que as personagens não viviam na escuridão, mas sim numa "cegueira leitosa", posto que, uma coisa é você não poder ver nada (cegueira negra) e outra coisa é você ser obrigado a olhar tudo (cegueira branca), e, de tanto olhar as pessoas param de ver, de reparar, de distinguir.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BAKHTIN, Mikhail. *O discurso na poesia e o discurso no romance.* In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética- a teoria do romance.* 3ed. São Paulo: UNESP editora, 1993.

BARROS, Diana L. P. & FIORIN, José Luiz.(orgs). *Dialogismo, Polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 1996.

BONNICI, Thomas. *O Pós-modernismo* .In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e contemporâneas.* 2ed. Maringá: Educem, 2005.

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do sentido.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago- um roteiro para os romances.* São Paulo: Atelie editorial, 1999.

CARREIRA, Shirley de S G. Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago. Atas do 6° Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, disponível em http://www.geocities.com/ail_br/entreovereoolhar.html acesso em 17/06/04.

CHAUI, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo.* In NOVAES, Adauto (org). *O olhar.* 7 reimpressão. São Paulo; Cia das Letras, 1999.

CHEVALIER J.; GHEERBRANT A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).* 10ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *A poética de Dostoiévski.* In: CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

FILHO, Odil de Oliveira. *Carnaval no convento: Intertextualidade e paródia em José Saramago.* São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz* itinerante. EDUSP: São Paulo, 1993

GONÇALVES, Henriqueta Maria. *Uma interpretação dos tópicos do fantástico nos dois últimos romances de José Saramago- Ensaio Sobre a Cegueira e Todos os nomes.*

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna.* 11ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. O homem, o λόγος, a essência e a verdade do ser. Comentário final do fragmento 112. In: HEIDEGGER, Martin. *Heráclito. A doutrina do pensamento ocidental lógica. A doutrina heraclítica do logos.* 3 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo- a lógica do capitalismo tardio.* 2 ed. Ática: São Paulo, 2002.

LIMA, José Leonildo; SILVA, Teresa de Pazos. Roteiro para elaboração de trabalhos acadêmicos e monografia. Cáceres: Editora Unemat, 2005.

RIBEIRO, Raquel de Souza. *Ensaio Sobre a Cegueira ou de Bruegel a Seurat.* In: LOPONDO, Lilian. *Saramago segundo terceiros.* São Paulo: Humanitas, 1998.

ROCHA, Ruth. *Minidicionário Ruth Rocha.* São Paulo: Scipione, 2001.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *A cegueira e o saber.* Disponível em <http://intervox.nce.ufrj.br/nelizabet/romano.htm. Acesso em 12/10/05.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Levantado do Chão.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TEIXEIRA, Cristina Maria Borges. *O Universo Intertextual em Ensaio Sobre a Cegueira de José Saramago*. Disponível em <www.geocites.com/josesaramago>. Acesso em 17/06/04.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WANDELLI, Raquel *A cegueira dos gêneros*. Disponível em <www.cce.ufsc.br/~wandelli/literatura/adamaeo.html. Acesso em 22/06/04.