

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Nanci Geroldo Richter

OS ESPAÇOS INFERNALIS E LABIRÍNTICOS EM  
*ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Tese de Doutorado apresentada ao  
Departamento de Letras Clássicas e  
Vernáculas – Área de Portuguesa  
Portuguesa - para obtenção do título de  
Doutor em Letras sob orientação da Prof<sup>a</sup>  
Dr<sup>a</sup> Lílian Lopondo.

São Paulo  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof.Dr. Duílio Colombini (*in memoriam*), por retirar as primeiras camadas de minha catarata intelectual; à Profa. Dra. Therezinha Coelho Zilli por continuar o tratamento e à Profa. Dra. Lílian Lopondo por polir com esmero e dedicação minhas pupilas literárias.

A você Cezar, pela placidez no olhar e pelo entendimento desta empreitada.

A meus pais por me incentivarem no estudo.

Ao Prof.Me. Elvair Grossi, mais que amigo – irmão espiritual - pela criteriosa correção do texto.

A Deus, pela oportunidade de conhecer pessoas tão maravilhosas que me auxiliaram e me auxiliam nesta caminhada.

## SUMÁRIO

1. Introdução	p.01
2. Espaços, Lugares e Não-lugares	p.06
2.1. O Espaço	p.06
2.2. Ambientação	p.08
2.3. Verticalidade e Horizontalidade	p.11
2.4. Espaço-quadro e Espaço-labirinto	p.13
2.5. Lugares e não-lugares	p.14
2.6. Função do Espaço na narrativa	p.17
3. Os espaços íferos	p.20
3.1. O manicômio	p.20
3.2. A igreja	p.48
4. Os espaços labirínticos	p.58
4.1. A cidade, as ruas, o supermercado	p.58
5. Espaços horizontais e verticais	p.72
5.1. A casa da rapariga dos óculos escuros, do primeiro cego, do médico	p.72
6. A demonização e a autoconsciência das personagens	p.92
7. Considerações Finais	p.115
Referências	p.123
Anexos	p.131

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise dos espaços e suas influências no modo de ser das personagens principais do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Para tanto, analisaremos as diferentes tipologias espaciais no romance, ou seja, espaços interiores, exteriores, íferos e labirínticos e sua importância quanto ao desenvolvimento do tema proposto pelo narrador.

De início, apresentamos um breve estudo sobre a tipologia espacial e sua importância para o estudo da narrativa; em seguida, analisamos os espaços íferos na obra tendo como foco o manicômio e a igreja; depois, examinamos os espaços labirínticos das ruas, da cidade e do supermercado; posteriormente, estudamos os espaços horizontais e verticais como as casas de algumas personagens centrais. Além disso, tratamos a manipulação como expediente que contribui para a formação da autoconsciência das personagens e revela o hibridismo do texto.

Palavras-chave: espaço;labirinto;inferno;autoconsciência.

## ABSTRACT

The aim of this work is to present an analysis of the space and its influence over the way of being of the main characters in José Saramago's work *Ensaio sobre a cegueira*. We will analyse the different spatial typology in the novel, it means, interior, exterior, inferior and labyrinthic spaces and their importance to the development of the narrator's proposed theme.

From the beginning, we present a brief study of the spatial typology and its importance to the study of the narrative; subsequently, we analyse the inferior spaces focusing the institution for mentally ill people and the church; moreover, we analyse the labyrinthic spaces of streets, city and supermarket; later, we study the horizontal and vertical spaces such as the houses of some of the main characters. Besides, we deal with *menipeia* as something that contributes to the formation of the characters' self-consciousness and reveals the hybridism of the text.

Keywords: space; labyrinth, hell, self-consciousness

## 1. Introdução

O caos urbano e social, apresentado por José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*, faz com que uma nova realidade seja revelada por meio da desconstrução e posterior reconstrução das personagens acometidas pela cegueira branca e de sua relação com o meio em que vivem, segundo o contexto histórico apresentado no romance.

A cegueira branca criada por Saramago instala-se numa cidade e se propaga pelo país por ele imaginados, que poderiam estar localizados em qualquer parte do mundo, uma vez que os espaços onde se desenrolam as ações se inserem, em sua maioria, no ambiente urbano.

Parado num semáforo, o motorista olha a luz amarela e cega; é auxiliado por algumas pessoas e, principalmente, por um ladrão, que o leva à casa. Aos poucos, a cegueira atingirá a todos, como uma doença contagiosa. Independente da classe social a que pertençam.

A fim de proteger a sociedade, o governo envia os cegos a um manicômio desativado – cegueira e loucura começam, pois, a ser equiparadas; as barbáries acontecidas naquele espaço, os horrores vividos, a falta de condições mínimas de higiene e o descaso para com os internos fazem com que o local se torne um verdadeiro inferno. A imundície – material e espiritual – toma conta do lugar, onde, em camaratas lotadas de cegos, sejam eles acometidos pela “cegueira branca” ou “cegos de nascimento”, lutam pela comida e pela sobrevivência.

Podemos dizer, ainda, que o livro *Ensaio sobre a cegueira* foi desenvolvido por José Saramago como uma proposta para uma maior reflexão do ser humano a respeito do cotidiano das grandes cidades. Maria Alzira Seixo, do *Jornal de Letras* de Lisboa afirma:

trata-se, no fundo, de um livro sobre a abjeção, que aprofunda os efeitos de irradiação humana que ela pode integrar, e a vários níveis: pessoal, de relação, de ambiente, (...) culminando com a questão essencial (...) da sobrevivência do ser humano, e na valorização das questões mais elementares: o ambiente limpo, o aconchego das relações afetivas, a quitação de um interior de casa preservado, a pureza da água que se bebe(...).

Ao longo deste trabalho trataremos das questões que envolvem os espaços abertos (as ruas da cidade por onde as personagens formadoras do grupo núcleo passam), ou fechados (as casas da rapariga de óculos escuros, do primeiro cego, da vizinha do primeiro andar e a do médico, o supermercado, a igreja), a fim de traçarmos sua importância nas transformações, tanto na forma de pensar como na de agir das personagens em *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Quanto aos espaços infernais e labirínticos apresentados por Saramago, verificamos que podem ser análogos a obras de autores clássicos no que tange aos temas viagem e transformação, como, por exemplo, *Dom Quixote*, de Cervantes ou *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e de cunho mítico, e.g., O Mito de Ariadne, não tanto pela sua estrutura física, mas pelas referências aos atos e estados físicos ou psicológicos das personagens envolvidas no romance analisado. No entanto, a obra de Saramago não será analisada de forma comparativa às supra mencionadas, mas poderão ser



citadas quando for oportuno para a compreensão ou explanação do que está sendo analisado em determinado ponto deste trabalho.

No que diz respeito às personagens, levaremos em conta as formadoras do grupo principal, ou seja, o médico e sua esposa, o primeiro cego e esposa, o ladrão, a rapariga de óculos escuros e o velho de venda preta, além do rapazito estrábico. Faremos um estudo sobre o desenvolvimento da autoconsciência no decorrer da narrativa, levando em consideração o que mais nos interessa, isto é, os espaços e sua influência sobre tais personagens.

Notamos que em *Ensaio sobre a cegueira* há um grupo-núcleo como em *Jangada de Pedra*. Temos a viagem (de certa maneira involuntária), a coesão do grupo, a afetividade que brota naturalmente e forma casais (a rapariga de óculos escuros com o cego da venda preta, por exemplo), o sofrimento da população frente a uma situação jamais imaginada e, por fim, a transformação das personagens.

A mulher do médico estabelece uma sutil ligação com a personagem Blimunda, de *Memorial do Convento*, levando em consideração as diferenças entre ambas: enquanto esta jejuava voluntariamente para conhecer o interior das pessoas, suas vontades, aquela, jejuando involuntariamente, vê o exterior destas também de forma única, às vezes relatando o que se passa com os integrantes de seu grupo.

Este estudo tem como objetivo a análise dos espaços e da busca pela autoconsciência das personagens neles envolvidas; a análise dos diferentes espaços e ambientes em suas estruturas; a diferença que se estabelece entre espaço e lugar e as diferenças entre lugares e não-lugares. Todos estes

tópicos têm como base os estudos desenvolvidos, por exemplo, por Marc Augé em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* além de teóricos tais como Gaston Bachelard em *A poética do espaço* e de Antonio Candido em *O discurso e a cidade*, dentre outros que se façam necessários.

Faremos, também, uma referência aos confrontos de visões de mundo aplicando as características da sátira menipéia, pelos tipos de discurso presentes e pelos espaços que reforçam e ampliam tal confronto. Para tanto dedicaremos um capítulo ao estudo da polifonia no texto. Ainda quanto à sátira menipéia, verificaremos os aspectos contraditórios e os oxímoros encontrados no decorrer da narrativa.

Analisaremos os diversos tipos de espaço, sejam eles abertos ou fechados, lugares, ambientes etc, sempre tendo como base a teoria com a finalidade de, num outro ponto, confrontarmos especificamente os espaços, os ambientes e seu grau de interferência nas ações das personagens. Por fim, analisaremos a busca ontológica pela autoconsciência das personagens em *Ensaio sobre a cegueira*.

Salientamos que tal estudo trata de uma das possíveis leituras que, como bem sabemos, poderá dar margem a outras, dependendo do olhar que dirigimos ao *Ensaio sobre a cegueira* de Saramago.

## **2. ESPAÇOS, LUGARES E NÃO-LUGARES**

O estudo do espaço em *Ensaio sobre a cegueira* apresenta-se como base para que possamos, dentro de limites preestabelecidos, precisar onde ocorrem as ações das personagens, num primeiro momento; num segundo momento, analisar as ações das personagens influenciadas por esses espaços e, por fim, interpretar o sentido dos espaços a serem analisados e a busca pela autoconsciência das personagens centrais. Para tanto, desenvolvemos neste capítulo um estudo sobre o espaço e outros tópicos a ele relacionados.

## **2.1. O Espaço**

Entende-se por espaço o local onde ocorrem as ações das personagens numa narrativa. De acordo com o número de peripécias, teremos maior ou menor número de espaços.

Por meio da descrição, podemos detalhar cada um dos espaços da narrativa e classificá-los quanto a suas características, num primeiro momento, como abertos (ruas, praças) ou fechados (casas, edifícios diversos); urbanos (ambiente da cidade) ou rurais (sítios ou fazendas) dentre outros.

As funções principais do espaço são as de atrelar as ações das personagens a sua forma de agir, ou seja, influenciando suas emoções, pensamentos, formas de ação e possíveis transformações que elas sofram de acordo com o espaço que ocupam.

Reuter, em *Introdução à análise do romance*, teoriza que a função dos espaços apresenta multiplicidade, pois “os lugares se organizam, formam

sistemas e produzem sentido” (1996:60). Além disso, os espaços apresentados no texto podem expressar “etapas da vida, a ascensão ou degradação social (...) caracterizar por metonímia (...) ou simbolizar tal status ou tal desejo (...) Eles facilitam ou dificultam ações, diálogos ou descrições” (1996: 61).

Assim sendo, num estudo aprofundado tendo como tema o espaço, devemos levar em consideração não só o que foi descrito acima como também verificarmos cada um dos elementos formadores desse espaço para que possamos entender o quanto e como interferem na ação das personagens.

Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, também estabelece os espaços da narrativa como sendo

uma ilustração de suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação. (1976:67)

Cada espaço do romance deve ser analisado não de forma apenas denotativa, mas também conativa, uma vez que a luminosidade, o odor, a coloração, a mobília e sua disposição tendem a passar alguma mensagem ao leitor. Espaços como calabouços, túneis, prisões e passagens subterrâneas algumas vezes nos remetem a um ambiente tétrico, de solidão ou desespero e depressão, expressos pelas ações ou diálogos das personagens.

É necessário dizer que percebemos outras subdivisões do espaço: o espaço natural, ou aquele que se refere à natureza, e o espaço social, que se refere aos modificados pelo homem. De acordo com a descrição desses espaços pelo narrador, formaremos a imagem de espaços ainda intocados – a

selva, por exemplo, e aqueles cujas edificações nos remetem a um espaço citadino ou rural.

Outro ponto digno de nota, segundo Osman Lins, se refere à atmosfera, normalmente de caráter abstrato, mas que não “decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca” (1976:76), como poderemos observar mais adiante nas análises dos espaços realizadas neste trabalho.

## **2.2. Ambientação**

A ambientação está intimamente ligada ao espaço. Seguindo a explanação de Osman Lins, distingue-se espaço e ambientação da seguinte forma:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (1976:77)

Espaço e ambiente não podem ser confundidos, pois o espaço se apresenta com características mais próximas do plano físico enquanto o ambiente é composto por aqueles que se encontram inseridos nesse espaço, apresentando características mais próximas ao plano psicológico. Assim, o

espaço é objetivo; o ambiente é subjetivo e depende das ações das personagens, que são expressas pelo narrador ou por elas próprias.

Antonio Dimas, em *Espaço e Romance*, amplia tais explicações quando nos informa que

na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (1994:20)

Com tal explicação, verificamos que, de acordo com o nível de leitura empregado pelo leitor, as funções tanto dos espaços como dos ambientes serão mais ou menos compreendidas no contexto geral da obra.

Numa outra perspectiva, encontramos os espaços metafóricos, ou seja, o armário ou as gavetas, por exemplo, espaços reduzidos que guardam informações sublineares – o que está guardado nesses espaços liga-se à consciência da(s) personagem(ns) envolvidas. Nessa linha, temos as idéias desenvolvidas por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*:

Como se sabe, a metáfora da gaveta, a exemplo de algumas outras, como a da “roupa de confecção”, é utilizada por Bergson para exprimir a insuficiência de uma filosofia do conceito. Os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que se desindividualizam conhecimentos vividos. Para cada conceito há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é, por definição, pensamento classificado. (2005:88)

Tal conceito, que pode ser aplicado ao espaço metafórico ou de lembrança, é subjetivo e impreciso pela pouca descrição que o leitor tem a respeito desse espaço e pela personagem que nele se insere, por alguns instantes ou quase que em sua totalidade na narrativa.

Segundo Osman Lins, a ambientação pode ser classificada em três tipos. Em primeiro lugar temos a ambientação franca, cujo foco é o narrador e este apresenta o quadro em que as ações se desenvolvem ou irão se desenvolver. Nesse tipo de ambientação, encontramos o discurso avaliativo do narrador, “reforçando a franqueza do processo, o perfil cultural do escritor” (1976:80).

A ambientação reflexa refere-se àquela em que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” e “é característica das narrativas na terceira pessoa” (1976:82); portanto, o foco narrativo é a personagem, enquanto o narrador acompanha os atos da personagem, cujo ambiente é percebido pelo leitor.

Por fim temos a ambientação dissimulada ou oblíqua, exigindo uma personagem ativa e que se encontra imbricada com o fio da narrativa; tornando-se necessária, portanto, uma leitura mais aguçada por parte do leitor, pois “os atos da personagem (...) vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos.” (1976:83-4)

Lins nos chama a atenção para outro fator quanto à ambientação no que se refere à “ordenação e a precisão dos elementos espaciais”. De acordo com sua exposição, tais itens dependem das tendências da época literária a que o escritor pertence. Ainda segundo Osman Lins, há “em obras modernas,



síntese e minúcia na ambientação” havendo “na mesma narrativa, gradações variadas, decorrentes de motivos que nem sempre o crítico ou estudioso podem identificar com segurança” (1976:90), pois se apresentam de acordo com o nível ou propósito de leitura empregados.

### **2.3. Verticalidade e Horizontalidade**

Outro ponto digno de nota é a verticalidade e a horizontalidade dos espaços. Schüler nos apresenta essas duas características espaciais e exemplifica como verticalidade a peregrinação de Dante pelo inferno, purgatório e Paraíso em *A Divina Comédia*: enquanto desce aos infernos, ocorrem transformações espaciais e isso pode ser notado pelas ações das personagens lá inseridas e pelos diálogos entre Virgílio e Dante, ao passo que, enquanto andam em sentido horizontal, nada se modifica. A explicação de Schüler é a de que

(Dante) anda para baixo, quando a viagem é para o inferno e, para cima, na ascensão pelos círculos do Purgatório e do Paraíso. No alto habita a virtude, a luz; descer representa presenciar a imperfeição, que se aprofunda até as trevas mais densas. No mundo construído em linha vertical, o deslocamento horizontal nada altera. A sociedade se organiza em torno de lugares santos, distinguidos pela luz que vem do alto. Os peregrinos que os buscam elevam-se ao divino.(1989:60)

A verticalidade espacial pode ser notada nas personagens pelo ato de subirem e descerem escadas ou ruas nos diversos tipos de textos

narrativos, fazendo com que sofram algum tipo de mutação. Teríamos, assim, as personagens classificadas como “esféricas”, por apresentarem determinadas características de pensamento e de atitudes no início do romance e diferentes ao término da narrativa.

Em *D. Quixote*, de Cervantes, segundo Shüler, o desenrolar dos fatos se dá horizontalmente, à medida que Quixote caminha em busca de um lugar que existe apenas em sua imaginação. Verificamos que toda sua humanidade o diferencia do herói medieval do novo tipo de herói romanesco, que se apresenta mais físico, tátil e real, ou seja, não há mudanças físicas e/ou psicológicas em suas ações, aproxima-se mais do plano físico do que do plano espiritual. Shüler assim explica a horizontalidade:

O romance, aparecido no ocaso da Idade Média, substitui a linha vertical pela horizontal. Dom Quixote, herói romanesco, desamparado de poderes do alto, desloca-se na superfície terrestre, sem norte, em busca de um país que só existe na imaginação. (...) No romance, a verticalidade, se retorna, ingressa no processo de problematização que subverte todo o universo romanesco. (1989:60)

Neste caso, a horizontalidade espacial faz com que nos deparemos com personagens denominadas “planas”, que não modificam seus pensamentos e ou formas de agir durante a narrativa. Quanto aos aspectos da “problematização, trataremos no quarto capítulo mais detidamente por se tratar de uma das características do pós-modernismo e por pertencer à análise de excertos do romance saramaguiano em estudo neste trabalho.

Schüler destaca ainda a diferença entre campo e cidade: não raro, o campo simboliza o paraíso por estar longe dos centros urbanos. Como

exemplo, podemos citar *As Cidades e as serras*, de Eça de Queirós: a oposição entre o luxo e o conforto da cidade e a simplicidade do campo que paulatinamente envolve a personagem principal, fazendo com que abdique da cidade e se envolva com o campo, a ponto de se transferir para lá (claro está que com algumas modificações).

## **2.4. Espaço-quadro e Espaço-labirinto**

Os espaços estudados numa determinada narrativa podem apresentar outras características como espaço-quadro e espaço-labirinto, de acordo com Ricardo Gullón.

Por espaço-quadro, Gullón nos diz que “el espacio puede ser espejo” (1980:56), ou seja, o narrador pode descrever a cena em sua totalidade, as personagens lá estão, quase que imóveis, “inscribiéndose em um universo distinto al regido por las leyes de la gravedad, distanciada de su contemplador remoto, el lector” (1980:56). Tal espaço refere-se àquele em que a descrição de um determinado ambiente e das personagens lá inseridas se sobrepõe às ações, permitindo ao leitor uma compreensão mais ampla do texto.

O espaço-labirinto, por sua vez, define-se pela presença de descrições de outros ambientes:

No son menos significantes los interiores: torre, terraza, mirador, aposentos ... Espacyo del pasado, y no solo de la memoria, suscitando en los personajes sensaciones que les “estrañan”, antecipación del destino(...) (1980:59)

Outros ambientes podem fazer com que o leitor perceba a presença de labirintos como, por exemplo, as ruas de uma cidade, corredores de hotéis ou hospitais, as edificações de *shopping centers*, entre outros.

Ao leitor é necessário que saiba o motivo daquele espaço na narrativa, sua significação para o texto e seu desenvolvimento a fim de alcançar uma interpretação mais aprofundada da mensagem transmitida pelo narrador.

## **2.5. Lugares e não lugares**

Os lugares e os não-lugares, ambos estudados por Marc Augé, referem-se aos diferentes espaços urbanos, dentre eles o lugar: onde nos instalamos, onde “se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores” (1994:73), o que pode ser aplicado aos narradores ou locutores e às personagens saramaguianas em *Ensaio sobre a cegueira*.

Segundo os estudos desenvolvidos por Augé, há dois espaços distintos: o primeiro se refere ao lugar em que vivemos em família e onde projetamos nossa vida; os “não-lugares” são aqueles pelos quais passamos, tais como aeroportos, quartos de hotel, rodoviárias, bem como os meios de transporte utilizados para nossa locomoção, que o estudioso chama de “domicílios móveis”.

Augé acrescenta que

(...) existe evidentemente o não-lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as 'astúcias milenares' da 'invenção do cotidiano' e das 'artes de fazer', (...) podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. (2003:74)

Deparamo-nos com a tensão que se forma entre os lugares e os não-lugares, pois há a possibilidade de um se transformar em outro, ou seja, o hospital é um não-lugar por sua estrutura de passagem, pois as pessoas que por ele passam não residem ali; no entanto, os médicos, enfermeiros e demais pessoas que nele trabalham apresentam um nível de convivência que o tornam um lugar; o mesmo pode ocorrer em outros espaços, como lojas de departamento, por exemplo. Augé analisa as relações entre indivíduos nos diferentes espaços sociais, bem como a questão da individualidade e da coletividade. Dessa forma, temos a exposição de diferentes relacionamentos interpessoais de acordo com as características individuais.

Augé nos informa ainda que

(...)os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (2003:87)

A "tensão solitária" pode ser entendida como o resultado do agrupamento de pessoas num local de trabalho, por exemplo. Todos trabalham por um bem comum, mas cada um desempenha sua função individualmente.

Quanto aos lugares, entendamos as residências, ou seja, os locais fixos em que os indivíduos convivem. Cada personagem tem seu lugar e cada um deles apresenta características distintas: a casa do médico fica no centro da cidade; a do primeiro cego fica mais afastada, tanto que ele e a esposa têm de ir de táxi até o consultório; a casa da rapariga de óculos, que vive com os pais e a do velho de venda preta, que mora sozinho numa espécie de pensão, localizam-se mais na periferia; a do rapazito estrábico, que convivia com sua mãe, não se sabe, pois ele não se lembra.

Segundo Augé, a prática de formação desses grupos, organização e constituição dos “lugares” é um desafio para as práticas coletivas e individuais. Assim, como podemos observar pelo que foi exposto anteriormente, os cegos têm de conviver em harmonia, pois dependem apenas de suas atitudes perante os outros: é o gesto individual que propiciará o coletivo.

Augé mostra, ainda, que as coletividades apresentam diferentes identidades formadoras: a identidade partilhada, a identidade particular e a identidade singular. A primeira é a que se refere ao grupo, à homogeneidade de pensamento, ao agir e ao pensar de forma coletiva para o coletivo. A segunda refere-se a um grupo ou a um indivíduo. A terceira se refere à forma como o grupo núcleo trabalha – difere de todos os outros pela harmonia que conseguem desenvolver pelo auxílio prestado de um ao outro, pela mudança na forma de pensar e de agir e pela autoconsciência readquirida.

Devemos considerar também o que Augé nos informa sobre os lugares e não lugares da modernidade:

Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares. (...) Lugares e não-lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las. (2003:98)

Portanto, de acordo com a descrição dos lugares e ambientes e as ações das personagens em *Ensaio sobre a cegueira*, traçaremos a tensão entre os lugares e não-lugares presentes, tendo sempre em mente quais mudanças e como elas ocorrem de acordo com a evolução da narrativa.

## **2.6. Função do espaço na narrativa**

Em princípio, ao analisarmos a estrutura da narrativa, devemos fazê-lo de forma macro-estrutural, tendo em mente que se trata de “um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras” (1976:95), como nos ensina Osman Lins. No entanto, verificamos que em *Ensaio sobre a cegueira* o espaço se torna funcional e de extrema importância para compreender as ações das personagens e conseqüentes modificações que sofrem.

A forma como, por exemplo, uma casa é descrita, seu mobiliário e a disposição deste, tamanho dos aposentos, luminosidade ou sua falta nesses ambientes, como dissemos anteriormente, faz com que o leitor componha um quadro sobre aquela(s) personagem(ns) e sobre sua conduta, sua forma de

ser, seu modo de vida, seu *status* social etc. Outras vezes, empregando mais uma vez as idéias de Osman Lins, notamos que

A projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente (dispondo-o de uma certa maneira); pode também configurar-se de modo subjetivo, mediante um processo de amortecimento ou exaltação dos sentidos. O espaço, nessas circunstâncias, reflete menos uma personalidade que um estado de espírito mais ou menos passageiro. (1976:99)

De forma geral, os espaços situam as personagens no tempo, no grupo social, nos ambientes onde se desenvolvem as ações ou nas condições em que determinado grupo interage, além de podermos considerar o espaço como uma projeção dos conflitos vividos pelas personagens na narrativa, seja numa parte ou em sua totalidade.



### **3. OS ESPAÇOS ÍNFEROS**

Verificamos, anteriormente, que o espaço exerce função importante na narrativa de ficção em muitas obras literárias. No caso específico de *Ensaio sobre a cegueira*, notamos quatro espaços de suma importância para a compreensão do grupo principal por apresentarem cada um dos indivíduos formadores desse grupo e, de forma gradual, sua mudança de comportamento perante o mundo. São eles: o manicômio, a cidade, a igreja e as casas. Claro está que outros espaços ligados a esses também farão parte da análise, tais como o supermercado, as ruas, a casa da rapariga de óculos escuros, entre outros. A composição desses espaços tais como amplitude, luminosidade, odor, mobília, presença ou não de corredores e escadarias será também levada em consideração para a análise.

No decorrer deste estudo, examinaremos os aspectos simbólicos das casas, da água e do fogo como componentes primordiais para o completo entendimento do texto, tendo sempre como base os estudos realizados por Gaston Bachelard, Northrop Frye, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, entre outros autores que se fizerem necessários.

### **3.1. O Manicômio**

Com o avanço do “mal branco”, as autoridades se reúnem e, após várias discussões, decidem internar os cegos num manicômio desativado:

Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, (...) a todas as luzes, 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 que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos. (2003:46-47)

A preocupação maior do governo e de seus ministros não é a de tratamento para os contagiados, mas, sim, sua reclusão e, com forte esquema de segurança, a fim de que o restante da população não seja infectada pelo mal branco para que, durante o tempo de quarentena, as autoridades locais possam analisar melhor a situação e descobrir uma forma de cura para os infectados.

Os primeiros a serem internados foram o médico e sua mulher. Temos a descrição da entrada no manicômio (grifos nossos):

O **portão** foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado. Servindo de corrimão, uma **corda** grossa ia do portão à **porta** principal do edifício, Andem um pouco para o **lado direito**, há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam **em frente**, sempre **em frente**, até os **degraus**, os **degraus** são seis, avisou um sargento. No interior, a corda abria-se em duas, um ramo para a **esquerda**, outro para a **direita**, o sargento gritara, Atenção, o vosso lado é o **direito**. (2003:47)

A corda na entrada do edifício nos remete à entrada do labirinto, numa alusão ao mito de Ariadne, com a diferença de que ambos – o médico e sua esposa - adentram ao mesmo tempo o lugar. Percebemos, pelas palavras grifadas, os sentidos de direção, a orientação de como as personagens

deveriam proceder para chegarem à porta principal e adentrarem o manicômio que, para os acometidos pela cegueira, será como um labirinto.

O espaço externo do manicômio nos remete a uma edificação labiríntica pela forma como os cegos são conduzidos à porta de entrada pelo sargento e pelos seguintes elementos descritos pelo narrador: portão, porta, corda, lado direito e esquerdo, além dos degraus que devem subir para chegarem à porta de entrada.

A descrição do espaço interno e parte do externo do manicômio é dada através do olhar da mulher do médico que, como uma câmera filmadora, vai registrando todos os detalhes da primeira camarata:

Ao mesmo tempo que ia arrastando a mala, a mulher guiava o marido para a camarata que se encontrava mais perto da entrada. Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor. (2003:47)

E ainda:

Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampo forrados de zinco, três celas acolchoadas até à altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a idéia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo.” (2003:47)

O local, do modo como nos é apresentado, é inóspito, repulsivo, como repulsivas serão as ações cometidas por muitos daqueles que posteriormente forem internados. Segundo Maria Alzira Seixo,

A estagnação física e moral em que vivem as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* tem um nome: abjeção. E essa abjeção é-lhes antes de mais conferida pela posição de isolamento marginalizado em que se encontram, partindo portanto de uma determinação social, e reparte-se depois, durante a vida no manicômio, em dois tipos de motivação: objectiva e subjectiva. De facto, o meio em que vivem, e que ocupa todo o “meio” do romance (...), é um meio de imundície física e de miséria moral. (1999:112)

Justamente essa estagnação em que as pessoas em período de quarentena são obrigadas a viver faz com que o ambiente se torne tristonho e cinzento como as cores das cobertas e da tinta que recobre as ferragens das camas. E não só a cor cinza faz com que as personagens envolvidas pareçam tristonhas, mas também a presença da sujeira que aumentará proporcionalmente ao número de pessoas internadas, aliada à sujidade moral crescente chegando próxima à animalização.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos* nos informam que

a cor cinzenta ou gris, composta em partes iguais, de preto e de branco, designaria na simbologia cristã, e segundo F, Portal (PORS, 305), a ressurreição dos mortos (...) a atitude do homem no centro gris muda segundo as condições de seu caráter e da sua vida (...) a cor se torna significativa para o homem, para os povos, e mesmo, talvez, para a humanidade, de maneira irracional e imprevisível (1995:248-249)

Também são imprevisíveis as atitudes de muitos internos no manicômio, como o médico que copula com a rapariga de óculos escuros, ou sua mulher, em certo ponto da narrativa matando um dos cegos malvados.

Percebemos que tanto o ambiente tristonho e cinzento como os internos lá alojados sofrerão mutações. De certa maneira, haverá um ressuscitar dos que integram, principalmente, o grupo principal.

Com o passar das horas, mais cegos chegam e se encaminham para outras camaratas que formam o labirinto do manicômio. Isso pode ser verificado, nas palavras do narrador, quando um grupo numeroso de cegos adentra o edifício e é repellido para outras camaratas.

Lá no fundo, o médico gritou que havia mais camaratas, mas os poucos que ficaram sem cama tinham medo de perder-se no labirinto que imaginavam, salas, corredores, portas fechadas, escadas que só se revelariam no último momento. (2003:73)

A composição do prédio é labiríntica e tanto a parte interna como a externa apresentam-se deterioradas pelo tempo ou pelos antigos ocupantes desse espaço. Torna-se também um espaço labiríntico porque as pessoas que lá se encontram estão cegas.

Com o passar do tempo e com a chegada de mais infectados, a sujeira aumenta à proporção da chegada de outros grupos de cegos; o manicômio torna-se ainda mais sujo e fétido e seus espaços – corredores, banheiros e demais dependências – transformam o edifício num espaço infernal, pois, de acordo com as palavras do narrador

(...)há que reconhecer que os primeiros cegos trazidos a esta quarentena foram capazes, com maior ou menor consciência, de levar com dignidade a cruz da natureza eminentemente escatológica do ser humano. Mas agora, ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar

os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. (2003:133)

O manicômio – antes destinado à quarentena dos infectados pela cegueira branca – portanto, um não-lugar, transforma-se em lugar, pois as pessoas são obrigadas a conviver com outras sem as conhecer. Além disso, torna-se a representação de um espaço marginal, ou seja, os que para lá são encaminhados encontram-se à margem da sociedade, cercados por muros altos e por soldados amedrontados. Os indivíduos são marginalizados por todos os problemas que os envolvem e todas as agruras pelas quais devem passar.

O ambiente das camaratas e todo o edifício tornam-se fétidos; a imundície dos corpos e das mentes aumenta e se propaga a passos largos fazendo com que, por causa do acúmulo de sujeira e de lixo, o indivíduo se torne cada vez mais agressivo, animalizado e bruto, à margem do bom convívio social e da boa educação.

Com a chegada dos cegos malvados que ocupam a última camarata bem ao fundo do corredor, a violência impera e o médico fala

consigo mesmo, Alguma coisa vai ter de suceder aqui, conclusão esta que comporta uma certa contradição, ou há afinal algo pior do que isto, ou daqui para diante tudo vai melhorar, ainda que pela amostra não pareça (2003:144-145).

O discurso do médico quanto ao futuro dos internos revela a necessidade de mudança quanto aos padrões de convivência até então estabelecidos. A “contradição” de pensamentos - “ou há afinal algo pior do que isto, ou daqui para diante tudo vai melhorar” – faz com que o leitor fique mais atento aos acontecimentos futuros e perceba o aspecto contraditório: muitos dos cegos que formam o grupo dos malvados já estavam habituados à cegueira, um ponto facilitador para convivência; no entanto, justamente por estarem habituados a essa condição, poderiam se aproveitar de tantos outros menos experientes, o que certamente irá ocorrer nas páginas seguintes do romance.

Sob um outro aspecto, o aprisionamento das pessoas nesse lugar demonstra a impossibilidade de deslocamento espacial e de avanço quanto ao aperfeiçoamento pessoal e coletivo. A imobilidade de forma generalizada – o não pensar, o não agir, o não progredir - traduz a impossibilidade de os internos se reestruturarem e, na clausura individual e coletiva, se tornarem mais solidários, reconsiderando a forma de viver em sociedade.

Frye, em *Anatomia da Crítica*, faz uma divisão sobre as imagens demoníacas em três arquétipos, que se encontram inseridos no

(...) mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e de dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade ou o jardim, tenha sido solidamente estabelecido; o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. (1973:148)



Pelo excerto acima, percebemos que os internos do manicômio passam por um período de expiação representado pela quarentena; o lugar se torna praticamente um cativeiro por não terem autorização para sair em hipótese alguma; a dor de perder a visão, a casa e a família são plenamente percebidas pelo ambiente tristonho que se torna mais hostil a cada dia; a tortura pela qual as mulheres passam nas mãos dos cegos da última camarata faz com que se estenda a todos os outros internos.

Dessa forma, percebemos que, enclausurados como e onde estão, ou seja, no manicômio, os cegos tenderão a momentos de insanidade, perda de valores morais e transformações negativas, que podem ser percebidas pelos atos que praticarão ou por aqueles que serão praticados contra eles. A partir da clausura no manicômio, as personagens do grupo principal terão seus valores revistos por elas mesmas e haverá uma reestruturação de vida e de comportamento de forma sólida para que enfrentem uma nova (e possível) realidade, haja vista as autoridades locais não vislumbrarem até então a cura para o “mal branco”.

Nesse espaço labiríntico, com seus corredores internos e externos e com suas várias camaratas, é que a necessidade de mudança comportamental perante a sociedade irá (res)surgir – não há lugar para o pensamento individual, pois deverão desenvolver novas formas de vida em sociedade.

Antonio Dimas, em *Espaço e Romance*, comenta que Émile Zola era “inabalável na convicção de que o ambiente modela e determina a conduta humana” (1994:11). Verificamos que em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago

nos mostra exatamente isto, os infectados pela cegueira branca começam a chegar e o manicômio se transforma, cada vez mais, num local onde imperam a violência em todas as suas nuances, a sujeira do corpo e da alma, os abusos e, conseqüentemente, a perda da noção de moral e de individualidade, que só podemos dimensionar a partir do momento em que avaliamos todo o conteúdo do romance em questão.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, percebemos que a edificação do manicômio interfere na ação das personagens por sua estrutura física (duas alas, um pátio interno e outro externo) e “de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém”(2003:46). Dessa forma, por não conhecerem muito bem os corredores e as demais dependências do manicômio e por não terem experiência de como agir (cegaram há pouco tempo), os internos deverão conviver, dentro dos limites do possível, pacificamente, como na fala da mulher do médico ao primeiro cego e ao ladrão que estão a discutir sobre o roubo do carro: “A discussão não resolve nada, disse a mulher do médico, o carro está lá fora, vocês estão cá dentro, o melhor é fazerem as pazes, lembrem-se de que vamos viver aqui juntos” (2003:54). As diversas divisões do manicômio fazem com que nos lembremos do inferno de Dante, que desce pelos círculos estreitos e aterrorizantes – as camaratas podem ser comparadas aos vários estágios infernais e os castigos àqueles que delas fazem parte.

Frye faz um estudo sobre as imagens demoníacas em *Anatomia da crítica* e podemos notar que o espaço é transformado pela diversidade de tipos de indivíduos encaminhados ao manicômio:

O mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com a obrigação ou a honra. Tal sociedade é uma fonte infindável de dilemas trágicos. (1991:147)

Verificamos que em *Ensaio sobre a cegueira* a tensão é uma constante entre as personagens mediante a gama de diferentes pessoas, profissões, classes sociais que agora, por causa da cegueira generalizada, apresentam o mesmo patamar situacional no mundo. Apesar de fazerem parte de um corpo homogêneo por serem humanos, apresentam reações heterogêneas em relação aos fatos que ocorrem a cada um deles e às transformações necessárias para que se completem.

Linda Hutcheon assim descreve o conceito de não-identidade:

O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar (...) ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno. (1991:29)

A “não-identidade alienada” pode ser aplicada a todos aqueles internos no manicômio; no entanto, notamos as diferenças entre as personagens pelos tipos de ação que praticam, pelo vocabulário, pela forma de se portarem. Percebemos que os internos, cada vez mais marginalizados, principalmente pelo descaso das autoridades governamentais, serão tratados como seres alienados, desprovidos de razão e de inteligência.

Mais adiante temos as observações feitas pelo narrador sobre os cegos que, com o tempo, adquirem uma “visão frontal” e se locomovem com

mais firmeza. A mulher do médico, por exemplo, que transita pelo manicômio com mais facilidade que os outros a fim de acompanhar o marido e, posteriormente, para que não a façam de escrava, nada fala sobre o fato de não ter perdido a visão:

A mulher do médico, por exemplo, é extraordinário como ela consegue movimentar-se e orientar-se por este verdadeiro quebra-cabeças de salas, desvãos e corredores, como sabe virar uma esquina no ponto exacto, como pára diante de uma porta e a abre sem hesitação, como não precisa ir contanto as camas até chegar à sua. (2003:87)

Num outro momento, quando o grupo principal se torna mais numeroso, temos:

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 estas 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 sensibilidade e tacto. (2003:67)

As “afinidades” aqui mencionadas não se referem apenas à possibilidade do encontro das personagens em algum momento ou de terem participado de um encadeamento de ações, como a camareira do hotel, o atendente da farmácia e motorista de táxi, por exemplo, mas por apresentarem, dia após dia, objetivos comuns e auxiliarem uns aos outros.

A partir do momento em que se reencontram e se reconhecem, tentarão estabelecer alguma forma pacífica de convivência. Até mesmo a

mulher do médico, que não conhecia nem tinha contato com a rapariga dos óculos escuros, a chamará de irmã – uma nova forma de convivência familiar surgirá, não por parentesco, mas pela necessidade de superar as condições e enfrentar os problemas.

Assim sendo, a ambientação apresentada pelo manicômio levará os internos a comporem novas regras de socialização. No caso específico do grupo principal, podemos comprovar com a seguinte passagem, quando há os avisos pelo alto-falante de como deverão agir e no momento em que médico reconhece seus pacientes que acabaram de chegar:

O médico disse, as ordens que acabamos de ouvir não deixam dúvidas, estamos isolados, mais isolados do que provavelmente já alguém esteve, e sem esperança de que possamos sair daqui antes que se descubra o remédio para a doença, Eu conheço a sua voz, disse a rapariga dos óculos escuros, Sou médico, médico oftalmologista, É o médico que eu consultei ontem, é a sua voz, Sim, e você, quem é, Tinha uma conjuntivite, suponho que ainda cá está, mas agora, cega por cega, já não deve ter importância, E esse pequeno que está consigo, Não é meu, eu não tenho filhos, Examinei um rapazinho estrábico, eras tu, perguntou o médico, Era sim senhor, a resposta do rapaz saiu com um tom de despeito, de quem não gostara que se mencionasse o seu defeito físico, e tinha razão, que tais defeitos, estes e outros, só por deles falar, passam logo de mal perceptíveis a mais do que evidentes. Há ainda que eu conheça, tornou a perguntar o médico, estará por aqui o homem que foi ontem ao meu consultório acompanhado pela esposa, o homem que cegou de repente quando ia no automóvel, Sou eu, respondeu o primeiro cego, Há ainda outra pessoa, diga quem é, por favor, obrigaram-nos a viver juntos não sabemos por quanto tempo, portanto é indispensável que nos conheçamos uns aos outros. O ladrão do carro resmungou entredentes, Sim, sim, julgou que isto ia bastar para confirmar sua presença, mas o médico insistiu, A voz é de pessoa relativamente nova, você não é o doente idoso, o da catarata, Não senhor doutor, não sou, Como foi que cegou, lá na rua, E que mais, Mais nada, ia na rua e ceguei. (2003:51-52)

O médico reconhece alguns de seus pacientes, os mesmos que estiveram no consultório na tarde em que consultara o primeiro cego e na noite em que ele próprio fora infectado. Não há nomes, apenas a voz, algumas características físicas que os diferenciam ou profissões farão com que sejam reconhecidos pelo leitor, sendo que tais peculiaridades nos remetem sempre aos olhos: o oftalmologista, que tudo deveria conhecer sobre os males da visão; a rapariga dos óculos escuros, infectada anteriormente por uma conjuntivite; o velho de venda preta que aguardava uma data para a cirurgia de uma catarata; o primeiro cego, pelo menos o primeiro a se ter notícia no romance, a mulher do primeiro cego, que ligara e posteriormente acompanhara o marido ao consultório e o rapazito estrábico, de quem pouco sabemos, mas, dentre todos, é aquele que ou pede pela mãe ou por comida. Marginalizadas, as personagens perdem seus nomes. O manicômio, em princípio um não-lugar, faz com que os indivíduos percam sua identidade singular perante o mundo, criando solidão e similitude entre aqueles que fazem parte de um mesmo grupo.

Haverá a necessidade de se organizarem, de se respeitarem e de conviverem em possível harmonia, pois os padrões de comportamento externo, classe social, posses e individualidade de nada valerão enquanto estiverem internados, nem depois como veremos no final deste estudo. O médico os reconhece pelos detalhes que apresentam, pois desse momento em diante

(...) aqui a verdadeira casa de cada um é o sítio onde dorme, por isso não se deverá estranhar que o primeiro cuidado dos recém-chegados tenha sido escolher a cama, tal como na outra camarata tinham feito, quando ainda tinham olhos para ver (2003:66)

Dessa forma, novas atitudes deveriam ser tomadas. Os integrantes do grupo principal e de outras camaratas pensaram em “designar um responsável por cada camarata” (2003:93), mas tal responsabilidade seria muito fraca e deveria ter o reconhecimento da maioria dos que ali se encontravam. O cuidado com o outro e a convivência entre os grupos deveria ser administrada, então, por todos, minimizando os sofrimentos que teriam de passar.

A idéia de ambientação reflexa, segundo Lins, “é característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência (...) de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia” (1976:82) e se apresenta em vários pontos de *Ensaio sobre a cegueira*. Escolhemos um trecho em que um grande grupo de infectados adentram o manicômio e, na medida do possível, se alojam em outras camaratas.

(...) Como os catres próximos estavam todos ocupados, a mulher (do médico) já não podia ir-lhe contando o que se passava, mas ele percebia o ambiente carregado, tenso, a roçar já a aspereza de um conflito, que se havia criado desde a chegada dos últimos cegos. Até a atmosfera da camarata parecia ter-se tornado mais espessa, rolando cheiros grossos e lentos, com súbitas correntes nauseabundas, Como será isto dentro de uma semana, perguntou-se e teve medo de imaginar que dali a uma semana ainda estariam encerrados neste lugar (...) (2003:74)

Pela descrição do ambiente, temos a descrição do quadro de como as personagens se encontravam, principalmente quanto à mulher do médico e a ele próprio.

O ambiente tornar-se-á cada vez mais tenso à medida que outros grupos de cegos são internados e propenso às piores conseqüências pela falta de organização – tanto dos grupos quanto do governo – contribuindo cada vez mais para os conflitos entre os internos. Ali, todos se encontram na mesma situação, não importando o nome, a profissão ou a classe social, como dissemos anteriormente e podemos verificar na seguinte fala da mulher do médico:

(...) tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembraríamos 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 fora postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemos-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, as feições, cor de olhos, da pele, do cabelo, não conta. (2003:64)

As personagens sofrerão todas as formas de degradação – moral e espiritualmente falando – enquanto estiverem encerradas no manicômio. Na fala da mulher do médico percebemos nitidamente o início dessa perda de identidade (“não saber quem somos, nem nos lembraríamos sequer de dizer como nos chamamos”), pois uma das maneiras de nos diferenciarmos das outras pessoas reside justamente nas características individuais, nos nomes que recebemos, no modo como fomos criados, nas as crenças ou não que temos.

Pelas palavras da mulher do médico, percebemos que os valores humanos são depreciados, pois ao equiparar as pessoas que lá se encontram internadas a uma “raça de cães” faz com que nos lembremos do mundo



infernais descritos por Frye, cujas imagens remetem ao universo animal e são oponentes às imagens do *cordeiro* como as do lobo, do leão e do cachorro. A referência feita aos cães não se limita apenas à animalização mas também se encontra impregnada de um tom de desprezo aos internos por parte dos governantes que os entendem no mesmo nível de como vivem os cães. Há, portanto, a condição infra-humana e a perda da identidade dos indivíduos justamente por não apresentarem nomes próprios.

Além da perda da identidade temos a perda da dignidade. Lentamente, dia após dia, os internos perceberão que de nada vale a posição social ou a cultura adquirida em outras situações. Sentem que o direito de viverem dignamente, mesmo quando isolados numa quarentena, recebendo o tratamento prometido pelos órgãos governamentais, a alimentação, os cuidados e as promessas de possível cura, tudo isso é nulo.

A marginalização a que são submetidos é notória – encerrados no manicômio, nada podem fazer para que a situação de todos seja mudada. No entanto, observemos que a animalização será o ponto alto da fala da mulher do médico “nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemos-nos pelo ladrar, pelo falar”. A degradação das personagens quanto aos valores humanos verifica-se mediante a equiparação à raça de cães de forma dupla, ou seja, limita-se apenas ao aspecto da animalização, mas também apresenta uma forma de desprezo em relação às outras personagens que vivem como cães. Trata-se de uma situação sub-humana, pois a perda da individualidade começa pela ausência de nomes próprios e se completa com tal comparação.

O espaço em que as personagens se encontram faz com que todos os envolvidos se percam no labirinto que é o manicômio. Percebemos o receio de andar pelos corredores, mesmo quando são poucos os internos. Alguns deles, que ingressam no local junto a um grande número de outros tantos infectados, ficam parados junto à porta da primeira camarata. O médico, então, lhes diz:

Lá no fundo, o médico gritou que havia mais camaratas, mas os poucos que ficaram sem cama tinham medo de perder-se no labirinto que imaginavam, salas, corredores, portas fechadas, escadas que só se revelariam no último momento. Por fim, compreenderam que não poderiam continuar ali e, buscando penosamente a porta por onde haviam entrado, aventuraram-se no desconhecido. (2003:73)

Perde-se a identidade, pois não se reconhecem pelos nomes; perde-se o sentido de humanidade, por serem tratados pelos órgãos governamentais de forma marginal e animalizada (a razão que lhes cabia e que lhes fora prometida) e perde-se, também, a noção de direção por estarem reclusos num prédio labiríntico. A identidade passa por mudanças na medida em que o sujeito, longe de seu lugar antropológico, se desfaz – há, portanto, um deslocamento ou descentralização do sujeito, gerando uma crise de identidade.

O manicômio, antes um espaço vazio e sem utilidade na visão do governo, passa de *não-lugar* para *lugar*. Augé constrói a seguinte reflexão acerca do lugar e do não-lugar: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (2003:73). Se o indivíduo está fora de seu lugar antropológico (sua casa, seu lar, junto com

sua família), haverá uma quebra em sua rotina com as novas situações a enfrentar; a convivência forçada com outras pessoas que, no caso do *Ensaio*, nem o aspecto físico ou o nome sabe, tudo isso faz com que ele se sinta perdido nesse espaço antes tido como provisório (o período da quarentena) – a vida se torna suspensa, provisória.

Se nos ativermos às interpretações do número quarenta, há uma gama de significados: o período de quarenta dias refere-se a um ciclo de renovação – ciclo de vida e de não-vida (não necessariamente morte). No sentido bíblico, temos: quarenta dias do Dilúvio; Cristo é conduzido ao templo aos quarenta dias de vida e permanece por quarenta dias no deserto quando adulto; são quarenta dias até a ascensão de Cristo, que ressuscita quarenta horas após a crucificação. Além de dias e horas, o número quarenta também é empregado em anos ou meses: Moisés é chamado aos quarenta anos; Davi, Saul e Salomão reinam por quarenta anos cada; Jesus prega por quarenta meses. Verificamos, então, que a quarentena no manicômio alia-se a um rito de passagem, ou seja, os internos deveriam purgar os males que apresentavam antes de ficarem cegos.

Importa sabermos que o número quarenta indica um rito de passagem iniciatória, transcendência de um estado para outro, mutação, modificação, ciclo de iniciação. Os internos deveriam, além de aguardar ordens do governo para que fossem postos em liberdade por terem encontrado a cura para o mal branco, buscar durante a quarentena a essência de sua alma a fim de se transformarem em pessoas melhores, mais espiritualizadas e conscientes da ação humanitária.

Haverá, durante o período da quarentena, a necessidade de se buscar a real identidade interior de cada uma das personagens por elas mesmas. Por meio da degeneração física e moral que o próprio ambiente do manicômio impõe, a necessidade de introspecção e reflexão sobre o que cada integrante representa para si, para o outro e para o mundo se manifestará até que atinjam, individualmente e a seu tempo, a transformação de suas qualidades negativas, ou aquelas que assim costumamos denominar.

Como exemplo, temos o médico, que apenas observa os males degenerativos dos olhos, sem se importar com o que o paciente à sua frente esteja sentido intimamente por apresentar determinada moléstia; o primeiro cego com sua ira, a perda do carro parece lhe doer mais do que a visão; a esposa do primeiro cego com seu egoísmo, que sofre por estar cega como os outros, mas que em princípio só se comove com sua própria dor; a rapariga dos óculos escuros com sua luxúria, que com o tempo recobrará a jovialidade e terá o instinto materno despertado, além de sentir um amor real pelo velho da venda preta que, por sua vez, em lugar de apenas esperar a morte, vislumbrará a oportunidade de um recomeço para sua vida solitária; o rapazito estrábico, que antes chamava apenas pela mãe, terá seus sentimentos apaziguados e sua fome muitas vezes incontida, será aplacada, desenvolvendo uma atitude mais equilibrada perante as agruras do mundo.

Um ponto importante e oposto às demais personagens se faz digno de nota quanto à mulher do médico: primeiramente a vemos como a esposa solidária, a mulher caridosa, solidária com todos, mas que se revelará uma assassina, mesmo que seja para o bem de todos, mas assassina.

O espaço labiríntico que é o manicômio nos remete ao antigo mito do Minotauro: assim como Ariadne auxiliou Teseu quando este entrou no labirinto de Creta para que ele não se perdesse, a mulher do médico torna-se uma Ariadne dos tempos modernos. Vejamos o seguinte exemplo:

As caixas estavam longe da porta que ligava o átrio ao corredor, para encontrá-las tiveram de caminhar de gatas, varrendo o chão adiante com um braço estendido, enquanto o outro fazia de terceira pata, e só não tiveram dificuldade em regressar à camarata porque a mulher do médico havia tido a idéia, que cuidadosamente justificou aduzindo a sua própria experiência, de rasgar em tiras um cobertor, fazendo com elas uma espécie de corda, uma ponta da qual estaria sempre presa ao puxador exterior da porta da camarata, enquanto a outra estaria atada de cada vez ao tornozelo de quem tivesse de sair para ir buscar comida.(2003:71)

O fato de se improvisar uma corda e utilizá-la para buscar as caixas nos remete ao mito anteriormente citado. A mulher do médico terá como uma de suas funções auxiliar o grupo principal, guiando seu marido e os outros componentes do grupo, improvisando cordas e filas a fim de que o sofrimento de todos, inclusive o dela, seja minimizado. No manicômio, os cegos não têm noção espacial, pois, para eles, trata-se de um labirinto.

Chevalier e Gheerbrant, pela simbologia, assim descrevem o labirinto:

Deve, ao mesmo tempo, permitir o acesso ao centro por uma espécie de viagem iniciatória, e proibi-lo àqueles que não são qualificados. (...) trata-se, portanto, de uma figuração de provas discriminatórias, de iniciação, anteriores ao encaminhamento na direção do centro escondido. (...) o labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, numa espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em *mens*, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça,

ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. (1995:530-531)

Todos os internos deveriam passar por essa “viagem iniciatória” a fim de reconsiderarem seus atos, suas formas de ver o mundo e de conviver em sociedade. Muitos não conseguiram completá-la, talvez por não terem essa “espécie de iluminação”. Os formadores do grupo principal vão descobrindo o que são e refletindo sobre sua situação numa viagem interior para que, após saírem dali, apliquem os ensinamentos recebidos.

O aspecto da viagem iniciatória pode ser percebido quando se completa a leitura integral do texto. O romance é circular: parte de um ponto do centro da cidade e, com o desenvolvimento da narrativa, verificamos que as personagens são levadas a um manicômio afastado desse centro urbano, labiríntico por natureza, e, ao saírem da quarentena, retornam às antigas casas. A narrativa termina justamente no local onde começara.

A ambientação formulada por Osman Lins – a dissimulada – também se apresenta em *Ensaio sobre a cegueira*. Trata-se daquela em que “os atos da personagem (...) vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos” (834), o que podemos observar na seguinte passagem:

Deitados nos catres, os cegos esperavam que o sono tivesse **dó da sua tristeza**. Discretamente, como se houvesse perigo de que os outros pudessem ver o **mísero** espectáculo, a mulher do médico tinha ajudado o marido a assear-se o melhor possível. Agora havia um **silêncio dorido**, de hospital, quando os doentes dormem, e **sofrem dormindo**. (...) Num

**gesto cansado**, levou as mãos à cara para afastar o cabelo, e pensou, Vamos todos cheirar mal. (2003:97)

O ambiente começa a se apresentar fétido e isso é demonstrado pelo pensamento da personagem. Além de marginalizados, sem contato com o mundo exterior, cercados por condições mínimas de higiene e sobrevivência, temos a imagem de um ambiente sombrio. As palavras e expressões empregadas pelo narrador – “dó de sua tristeza”, “mísero”, “silêncio dorido”, “sofrem dormindo”, “gesto cansado” – mostram como esse ambiente torna-se cada vez mais sombrio pela luminosidade “mortiça” das lâmpadas e desolador para os internos por não vislumbrarem dias melhores para todos.

Analisando um outro ângulo do espaço em que os cegos estão confinados, percebemos que a luminosidade liga-se às ações das personagens. As luzes do manicômio, permanentemente acesas, parecem mudar de intensidade enquanto os fatos se desenrolam: no início, ao chegar o primeiro grupo de cegos, o ambiente encontrava-se iluminado, seria “inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores” (2003:50), pois não conseguiriam apagá-las, eram ordens do governo.

A mulher do médico, numa das noites mal-dormidas em que pensa cegar, “percebera a mortífera claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata” para em seguida perceber que “pelas janelas, que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer” (2003:63).

Mais adiante, há mortos a enterrar e percebemos que a intensidade da luz também estaria ligada à intensidade da vida, ou seja, mais luz, mais

vida. A cada interno morto percebemos que as luzes perdem a intensidade. As luzes mortíferas se ligariam às vidas que se perdiam, como no seguinte trecho: “já perto do crepúsculo quando as lâmpadas mortíferas, pela sucessiva diminuição da luz natural, pareceram ganhar alguma força, ao mesmo tempo mostrando, de fracas que eram, o pouco para que poderiam servir” (2003:94). A luz que os cegos têm é interna e muito mais intensa que a artificial. As luzes artificiais “pouco poderiam servir” para alguma coisa, para alguma mudança de situação, haja vista que muitos internos desistiam de lutar pela vida e ficavam à mercê dos acontecimentos.

Após a chegada dos cegos malvados, que apanharam todas as jóias, relógios e bens que puderam dos demais internos e que se encarregaram da distribuição da comida para as camaratas, os da primeira estão todos deitados e “aos poucos, sob a luz amarelada e suja das lâmpadas débeis, a camarata foi entrando num sono profundo, reconfortados os corpos pelas três refeições do dia, como antes raramente havia sucedido” (2003:151). No entanto, percebemos que a debilidade não é só das lâmpadas, mas também dos corpos e das mentes dos internos.

Segundo o *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa*, “debilidade” significa prostração, abatimento, inconsistência, frouxidão. Os internos estão prostrados, sentem-se como na fala do médico: “E nós aqui, (...), não chega estarmos cegos, é como se nos tivessem atado de pés e mãos” (2003:76). O abatimento é geral entre os internos, pois a debilidade não se refere apenas à falta de alimentação adequada, anteriormente prometida pelas autoridades governamentais, mas também pela



falta de conhecimento da ciência para esse tipo de cegueira desconhecida pelos médicos.

Além de ser um espaço labiríntico, o manicômio se torna também um espaço infernal como o apresentado por Dante em *A Divina Comédia*: as várias divisões infernais e suas particularidades. As camaratas poderiam ser comparadas aos estágios (espaços) que dividem o inferno. A primeira camarata à direita, onde se encontra o grupo principal da narrativa, por exemplo, está mais próxima da porta de saída; a dos cegos malvados encontra-se no fim da ala esquerda, terceira camarata, um lugar escuro, frio e sem saída.

O chefe do grupo de cegos malvados pode ser comparado à imagem demoníaca do chefe tirânico, como Nothrof Frye descreve em *Anatomia da crítica*, pois trata-se daquele que é “inescrutável, impiedoso, taciturno e de vontade insaciável que impõe lealdade apenas se é bastante egocêntrico pra representar o ego coletivo de seus subordinados”(1991:149).

Pelas características apresentadas por Frye e pela própria denominação do narrador – cegos malvados – e pelo espaço que ocupam ( a última camarata, a mais escura, no final do corredor) podemos considerar, pelas particularidades tirânicas dos que ali se encontram, tal camarata parecida com o último espaço do inferno, pois eles roubarão jóias, o dinheiro e tudo o que tiver algum valor de negócio dos outros internos que, como paga, receberão a comida três vezes ao dia. Os bens materiais não serão suficientes para os cegos da última camarata; então, solicitarão as mulheres para que a comida continue a ser distribuída.

Quando da morte do chefe, temos o que Frye denomina “a forma radical demoníaca ou não deslocada das estruturas trágicas e irônicas” (1991:149), pois o assassinato do primeiro chefe, cometido pela mulher do médico, e por todas as atrocidades realizadas contra as outras pessoas pelo bando implicam um novo comando, um novo chefe, tão tirânico quanto o primeiro, mas que terá fim semelhante.

Ao estudarmos os espaços infernais, encontramos os nove círculos que dividem o inferno propriamente dito em que podem ser classificados da seguinte maneira: os cinco primeiros compõem o Alto Inferno; os demais formam o Baixo Inferno ou Dite - Cidade Infernal, e distribuem-se nesta ordem:

1. **Alto Inferno:** o primeiro limbo - almas que não foram batizadas; o segundo - almas dos sensuais; terceiro - os gulosos; quarto - os avarentos e os pródigos; quinto - os iracundos;
2. **Baixo Inferno** ou **Dite** - sexto - os hereges e os incrédulos; sétimo - os pecadores pela violência contra o próximo, contra si mesmos e contra Deus; oitavo (Malebolge) - dez fossos castigam os sedutores, aduladores, simoníacos, adivinhos, fraudulentos, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, fundadores de seitas e falsários; nono - constam quatro divisões: os traidores da família, da pátria, dos amigos e dos benfeitores.

Ao analisarmos *Ensaio sobre a cegueira* quanto às divisões infernais, verificamos que as personagens do grupo principal apresentam características peculiares a cada um dos espaços descritos acima: no primeiro limbo poderíamos colocar o médico oftalmologista pelo seu cientificismo e pela sua

forma racional de agir; no segundo, a rapariga dos óculos escuros por ser prostituta; o rapazito estrábico faria parte do terceiro, onde se encontram os gulosos, por sua fome insaciável; no quarto encontramos o primeiro cego e sua mulher por serem avarentos pensando apenas na perda do carro e da visão, além de serem extremamente egoístas; no quinto nível, o primeiro cego, alia-se ao ladrão pela ira que ambos sentem ao se reencontrarem.

Apesar de apresentar muito levemente tal característica, o velho da venda preta ficaria no sexto nível por não ter confiança em dias melhores devido à velhice. A mulher do médico, mesmo apresentando características boas, pode ser incluída no sétimo nível, pela violência contra o próximo ao matar o chefe dos cegos malvados, contra si mesma por se fazer de cega para seguir o marido, uma forma de masoquismo – e aí um outro oxímoro, pois mesmo atentando contra ela mesma, auxilia os demais do grupo na maior parte da narrativa, além disso vai contra Deus no que se refere ao quinto mandamento bíblico – “Não matarás”. No oitavo fosso, encontramos os demais internos das camaratas do fundo – os cegos malvados, que comparados às descrições de Dante, estão no ponto mais baixo do Inferno, no centro da Terra, onde se encontra o rei infernal que se apresenta com três bocas e, em cada uma, há a figura de Judas, Cássio e Bruto, respectivamente – traidores e assassinos.

Chegamos ao fim do episódio da quarentena no manicômio após a morte do líder dos cegos malvados e quando “as luzes apagaram-se” (2003:195). O manicômio, que já apresentava sinais de espaço infernal, torna-

se agora o próprio inferno, tomado pelo incêndio que a “cega das insónias” provoca:

A mulher está de joelhos à entrada da camarata, mesmo junto às camas, puxa devagar os cobertores para fora, depois levanta-se, faz o mesmo na que está por cima, ainda na terceira, à quarta não lhe alcança o braço, não importa, os rastilhos estão preparados, agora é só chegar-lhes o fogo. (...) a mulher sentiu o cheiro dos seus próprios cabelos chamuscados, deve ter cuidado, ela é a que deita fogo à pira, não a que nela deve morrer (...) então de repente as chamas multiplicaram-se, transformaram-se numa única cortina ardente, um jorro de água ainda passou através delas, foi cair sobre a mulher, porém inutilmente, já era o seu próprio corpo o que estava a alimentar a fogueira.(2003:p.206-207)

Frye nos ensina que dentre as personagens demoníacas está a representação do “*pharmakos* ou vítima sacrificial, que tem de ser morta para fortalecer os outros” (1991:149). A mulher das insônias aqui representa tal personagem – por um lado “demoníaca” (no sentido de estar numa espécie de cativeiro em que se tornou o manicômio), mas que, ao atear fogo nos colchões e este se alastrar por todo o prédio, faz com que os outros internos fujam daquele lugar e, alguns deles, se salvem pelo menos do incêndio.

A visão da vítima sacrificial aplicada à “mulher das insónias” nos remete à explicação dada por Frye:

O animal ardente do ritual do sacrifício, a incorporação de um corpo animal numa comunhão entre os mundos divino e humano, oferece gradações em todas as imagens ligadas com o fogo e a fumaça do altar, o incenso que sobe e semelhantes. ( 1991:147)

Assim sendo, consideramos que a cega das insônias cumpre seu papel quanto ao sacrifício pelos outros, na esperança dela mesma livrar-se

daqueles que tanto mal fizeram a todos os internos, uma vez que ela mesma não contava com sua morte.

Mais adiante temos o incêndio que se alastra e o fogo a tudo ilumina “esparrinhando labaredas por todos os lados”, “o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas.” (2003:210), como eram as cores das cobertas, das paredes e da pintura das camas quando o primeiro grupo chega ao manicômio.

Da escuridão que se tornou o manicômio com o apagar das luzes, há a luz do fogo destruidor e regenerador da vida. Chevalier e Gheerbrant nos informam que a maior parte do simbolismo do fogo

(...) está resumida na doutrina hindu, que lhe confere fundamental importância. Agni, Indra e Surya são os fogos dos mundos: terrestre, o raio e o sol. Além disso, existem outros dois fogos; o da penetração ou absorção (Vaishvanara), e o da destruição (outro aspecto do Agni). Considera-se, paralelamente, cinco aspectos do fogo ritual, que também é Agni. (...) o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo. (1995:440-443)

O espaço do manicômio, ambiente de degradação e marginalidade, deverá ser purificado, mesmo que para isso tenha de ser destruído pela ação do fogo. Temos, portanto, não o fogo destruidor apenas, mas também o regenerador, que libertará os aprisionados, dando-lhes outra oportunidade: agora livres, devem reiniciar outra forma de vida, como se batizados pelo fogo.

Frye nos diz que “o simbolismo poético habitualmente põe o fogo exatamente acima da vida do homem neste mundo, e a água abaixo dela” (1973:146) o que significa, aplicando nessa passagem do incêndio do manicômio, a ação purificadora do fogo, como uma forma de batismo para os

internos: a partir daquele momento passariam de um estágio de vida a outro, ou seja, pelo tempo em que ficaram internos, puderam aprender algo diferente sobre suas vidas e as de seus semelhantes, agora, como os portões foram abertos, deverão completar a jornada do aprendizado. Frye ainda nos lembra de uma passagem da *Divina Comédia* em que “Dante precisou atravessar um círculo de fogo e o rio do Éden para deixar a montanha do purgatório, que ainda fica na superfície de nosso mundo, e ir para o Paraíso ou mundo apocalíptico propriamente dito” (1973:146); portanto, essa passagem de um estágio para outro encontra-se intrinsecamente ligada às personagens que chegaram ao manicômio com uma visão de mundo e saem com outra, transformados e melhor conhecedores de suas capacidades (sejam elas boas ou más), mas ainda aprendizes de si mesmos.

Percebemos ainda que, em *Anatomia da crítica*, “as imagens de luz e fogo (...) associam o fogo a um mundo espiritual ou angélico, a meio termo entre o humano e o divino” (1973:147). Em *Ensaio sobre a cegueira*, o pensamento de Frye reflete-se apenas quanto aos aspectos humanos de aprendizado perante a vida e as atribulações que dela decorrem não havendo divinização, mas uma forma de expurgo dos males inerentes ao ser humano.

### **3.2. A IGREJA**

Outro espaço merecedor de destaque é a igreja por apresentar a tensão espacial entre lugar e não-lugar. Trata-se de um lugar iniciático, pois o catolicismo, assim como outras religiões, apresenta ritos iniciáticos

denominados sacramentos. De acordo com os dogmas católicos, são os sacramentos que produzem fruto naquele que os recebe com as disposições exigidas pela Igreja. O ambiente da igreja é sagrado por ser considerado a casa de Deus na Terra.

Notamos que nesse momento, há uma crítica bastante ácida e uma contestação da fé, responsável pela intolerância daqueles que estavam no anterior do prédio; há uma humanização do sagrado, ou seja, a profanação dos elementos que a compõem.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, temos a seguinte passagem:

Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos (...) esse padre deve ter sido o maior sacrílego 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. (2003:301-302)

Ao lermos a passagem em que a mulher do médico e o oftalmologista adentram uma igreja e ela vê as imagens vendadas, temos o rebaixamento do sagrado, ou seja, torna-se concreto o que é abstrato, pois há o nivelamento entre os homens e os santos – todos se encontram cegos, e até mesmo “Deus não merece ver” a que ponto Sua criação chegou.

Segundo Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*,

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. (...) A degradação cava o túmulo corporal para dar luz a um novo nascimento. (...) o baixo é sempre o começo. (1993:19)

A concepção de Bakhtin quanto à degradação é diametralmente oposta à de Saramago, pois esta apresenta a subversão do rebaixamento medieval e renascentista. Não há perspectiva do “novo”, do “nascimento”, de uma nova visão ou compreensão de mundo, de esperança ou união entre as pessoas. Há, portanto, a dissolução das relações humanas em relação ao sagrado.

As imagens com os olhos vendados traduzem o rebaixamento do sagrado – os cegos não deveriam tomar sua cegueira como um castigo ou uma imposição de Deus ou dos deuses para sua situação atual, mas sim reconstruírem o mundo (ou pelo menos sua forma de enxergá-lo) com seus próprios conhecimentos.

Outro ponto merecedor de destaque quanto a esse aspecto trata da presença do grotesco romântico citado por Bakhtin

O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível. (1993:34)

Notamos quando a mulher do médico, ao perceber e comenta com o marido sobre as imagens vendadas, as pessoas próximas a eles questionam o que ela diz e uma delas fala sobre o padre: “conheci-o muito bem, seria



incapaz de fazer tal coisa” ao que a mulher do médico responde que “nunca se pode saber de antemão de que são capazes as pessoas” (2003:302-303).  
Paira a dúvida acerca das afirmações da mulher do médico sobre como se encontram as imagens e em relação à atuação do pároco da igreja.

O aspecto “insensato, duvidoso, estranho e hostil” apresenta-se quando

(...) os cegos que se encontravam mais perto, e escusado seria dizer que não foi preciso esperar pela confirmação do juramento para que a notícia começasse a girar, passar de boca em boca, num murmúrio que aos poucos foi mudando de tom, primeiro incrédulo, depois inquieto, outra vez incrédulo, o mau foi haver no ajuntamento umas quantas pessoas supersticiosas e imaginativas, a idéia de que as sagradas imagens estavam cegas, de que seus misericordiosos ou sofredores olhares não contemplavam mais que a sua própria cegueira, tornou-se subitamente insuportável, foi o mesmo que terem vindo a dizer-lhes que estavam rodeados de mortos-vivos (...) (idem:303)

Há, em princípio, a dúvida: como poderia uma pessoa saber da condição em que se encontravam as imagens se todos haviam cegado? E mais, como saber se aquelas imagens, representantes do sagrado em quem os fiéis depositavam total confiança, poderiam transformar a realidade que viviam? A epidemia da cegueira seria tal que até mesmo o sagrado tinha sido profanado?

Temos, pois, uma crítica à verdadeira crença do ser humano no sagrado em sua representação pelas imagens de barro e na confiança entre as pessoas – o dizer de um e o acreditar de outro. As pessoas que lá estão, surpreendidas pelo insólito acontecimento (das imagens estarem com os olhos vendados), perdem sua devoção pelo sagrado. Assim sendo, a subversão do

costumeiro e reconhecido - as imagens a olhar os fiéis e a honestidade do padre - faz com que se transformem em pessoas aterrorizadas, aquelas que buscavam tranqüilidade no ambiente da igreja.

A igreja torna-se, então, mais um lugar de passagem, um não-lugar, além de apresentar-se dessacralizada quando o cão das lágrimas, acompanhando o médico e sua mulher, adentra o recinto:

O cão das lágrimas parou indeciso no limiar. É que, apesar da liberdade de que têm gozado os cães nos últimos meses, mantinha-se geneticamente incorporado do cérebro de todos eles a proibição que um dia, em remotos tempos, caiu sobre a espécie, a proibição de entrarem nas igrejas, provavelmente a culpa teve-a aquele outro código genético que lhes ordena marcar o terreno aonde quer que cheguem. Não serviram de nada os bons e leais serviços prestados pelos antepassados deste cão das lágrimas, quando lambiam asquerosas chagas de santos antes que como tal eles tivessem sido aprovados e declarados, misericórdia, portanto, das mais desinteressadas, porque bem sabemos que não é qualquer mendigo que consegue ascender à santidade, por muitas chagas que possa ter no corpo, e também na alma, aonde a língua dos cães não chega. (2003:300)

Segundo Gheerbrant e Chevalier, “a coexistência do cão e do anjo é impossível” (1982:180), pois em várias culturas este se apresenta como vil, figura demoníaca, apegada aos mortos. Quanto a lamber “asquerosas chagas de santos”, lembremos da arte pictórica litúrgica em que São Lázaro, irmão de Marta e Maria – ressuscitado por Jesus após vários dias de sua morte, aparece como mendigo e acompanhado por dois cães que lhe lambem as chagas das pernas. Assim sendo, seria inconcebível que o cão das lágrimas adentrasse uma igreja e houvesse a coexistência entre o demoníaco (representado pela

figura do cão, guia das almas impuras) e o divino (representado pelas figuras e imagens de santos e anjos).

A degradação das imagens dos santos ocorre como a degradação inicial das personagens, ou seja, a partir do momento em que não recebem nomes e não interferem no destino das pessoas acometidas pela cegueira, amparando-as ou obrando milagres para a recuperação da visão: passam a ser apenas imagens de barro sem a essência que a religião ocidental, e nesse caso representada pela igreja católica, lhes confere. Na passagem acima, temos a menção à figura de São Lázaro, reconhecida pelas características da arte litúrgica em retratar os santos – os cães ao lamberem suas chagas o fizeram ascender ao divino; o cão das lágrimas, ao lamber os olhos da mulher do médico faz com que ela obtenha a calma e a força necessárias para continuar lutando pela sua sobrevivência e pela sobrevivência dos integrantes de seu grupo.

O não nomear as imagens que se encontram no interior da igreja não interfere no fato do leitor, principalmente aquele criado e educado no ambiente da igreja católica, reconhecê-las pelas descrições. Da mesma forma que os cegos do grupo principal e de alguns outros não tão atuantes são descritos e diferenciados por uma característica, podemos identificá-las por algumas peculiaridades.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, na página 301, encontramos imagens e pinturas todas vendadas ou com duas mãos de tinta branca sobre os olhos, que podemos aqui enumerar (vide anexos): “aquele homem pregado na cruz” – Jesus; “uma mulher com o coração trespassado por sete espadas” – Nossa

Senhora das Dores; “uma mulher a ensinar a filha a ler” – Santa Ana, mãe de Maria e avó de Jesus; “um homem com um livro aberto onde se sentava um menino pequeno” – São Marcos; “um velho de barbas compridas, com três chaves na mão” – São Pedro; “outro homem com o corpo cravejado de flechas” – São Sebastião; “uma mulher com uma lanterna acesa” – Santa Clara; “um homem com feridas nas mãos e nos pés e no peito” – outra vez Jesus Cristo; “outro homem com um leão” – São Jerônimo; “outro homem com um cordeiro” – Jesus; “outro homem com uma águia”, São João Evangelista; “outro homem com uma lança dominando um homem caído, chavelhudo e com pés de bode” – São Miguel; “outro homem com uma balança” – uma variante de São Miguel; “um velho calvo segurando um lírio branco” – São José; “outro velho apoiado a uma espada desembainhada” – São Tiago; “uma mulher com uma pomba” – Santa Tereza D’Ávila; “um homem com dois corvos” – variante de São Paulo; “uma mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata” – Santa Luzia.

A maneira como são descritos – um homem, uma mulher, um velho – faz com que os santos e mártires da Igreja se tornem humanizados, dessacralizados, e que, diferentemente da tradição medieval e renascentista, não trariam ou representariam um renascimento pelo rebaixamento e posterior coroamento, mas apenas figurariam desprovidos de suas benevolências para com os homens e possíveis “poderes” de cura, ou seja, encontramos aqui, uma crítica extremamente ácida à Igreja. Este lugar, antes sacro, torna-se apenas um não-lugar, como tantos outros descritos pelo narrador.

Para Mircea Eliade, “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta e se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (2001:17). Profano e sagrado vigoram, portanto, a partir de uma consciência que os entende como duas experiências no mesmo mundo mitificado, embora havendo entre elas um distanciamento que se configura na sucessão do tempo.

Notemos, ainda, a presença de outra escadaria que os leva à porta e à entrada da igreja: “Entrava-se no templo por seis degraus, seis degraus, nota bem, que a mulher do médico venceu com grande custo, tanto mais que também tinha de guiar o marido” (2003:299). O movimento de subida ou descida das escadas, como já citado anteriormente, nos remete a Bachelard no sentido em que “traz o signo da ascensão” (2003:45). No trecho, poderíamos ter uma espécie de ascensão espiritual por se tratar de uma casa especial – a casa de Deus na Terra.

O número seis, e notemos que o narrador repete a quantidade de degraus, segundo Gheerbrant e Chevalier citando Allendy nos dizem que

(...)o cenário marca essencialmente a oposição da criatura ao Criador, em um equilíbrio indefinido. Essa oposição não é necessariamente de contradição, mas que virá a ser a origem de todas as ambivalências do seis: de fato, ele reúne dois complexos de atividades ternárias. Pode inclinar-se para o bem, mas também para o mal; em direção à união com Deus, mas também em direção à revolta. (1982:809)

A revolta pode ser verificada pela reação das pessoas que estão no interior da igreja: sentem-se amedrontadas pelas imagens estarem vendadas e se revoltam contra aqueles seres divinos – agora simples figuras de argila - que

poderiam (pelo poder divino que lhes é conferido) operar um milagre fazendo com que a visão voltasse e todo o sofrimento fosse banido.

A antiga comunhão entre homens e deuses é desfeita, em vez de crédito, descrédito; em vez de esperança de uma vida menos sofrida, o desespero; a destemperança em lugar da calma; a cegueira natural das imagens de barro e a cegueira de luz dos humanos.

Temos, portanto, o ponto culminante da degradação do indivíduo, da cidade, haja vista as reversões explicitadas quanto ao ambiente da igreja: de um lugar de fé, passa a ser um lugar de intolerância entre as pessoas; de sagrado, passa a profano; de divino, passa a ser humano e, de Luz, passa a ser um lugar de trevas.

#### **4. OS ESPAÇOS LABIRÍNTICOS**

#### **4.1. A cidade, as ruas, o supermercado**

Após a saída do manicômio, o grupo de cegos liderado pela mulher do médico sai em busca de algum lugar para descansar e encontram várias lojas abandonadas ou ocupadas por outros grupos de cegos que estão ali de passagem.

Os lugares de passagem, como lojas, hospitais, igrejas e aeroportos, por exemplo, são interpretados por Marc Augé como “não-lugares”, pois a permanência dos indivíduos é transitória, são “os espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços”(2003:87). Isso pode ser aplicado à

passagem em que a mulher do médico vê um grupo de cegos dentro de uma loja (um não-lugar), acordando e se preparando para sair: são homens, mulheres e crianças formando um grande grupo que dialoga rapidamente com a mulher do médico:

Quem é você, Não sou daqui, Anda à procura de comida, Sim, há quatro dias que não comemos, E como sabe que são quatro dias, É um cálculo, Está sozinha, Estou com meu marido e uns companheiros, Quantos são, Ao todo, sete, Se estão a pensar em ficar connosco, tirem daí o sentido, já somos muitos, **Só estamos de passagem**, Onde vêm, Estivemos internados desde que a cegueira começou, Ah, sim, a quarentena, não serviu de nada (...) Por que não vive em sua casa, Porque não sei onde ela está, Não sabe, E você, sabe onde está a sua “(2003:215, grifo nosso)

As lojas pertencem aos não-lugares, pois as pessoas estão apenas “de passagem, não se enquadram na condição de “lugar antropológico” ou “lar”, onde vive uma família de forma organizada e com suas atividades regulares, ou seja, um lugar antropológico.

A caminhada do grupo principal pelas ruas da cidade, um labirinto a céu aberto, passando por diversos lugares, sugere um rito de passagem para que possam reaprender a ver e reconsiderem, cada um a seu tempo, a maneira de agir perante o mundo. A itinerância e a errância pelas ruas à procura de suas antigas casas e de comida fazem com que o tema labirinto venha mais uma vez à tona. As ruas que formam a cidade compõem um labirinto a céu aberto e esses peregrinos devem percorrer o caminho de volta às antigas moradas, mesmo tendo em mente, cada um deles, que a memória visual de nada vale por estarem cegos.



Percebemos que a maioria dos lugares do romance tais como as lojas, os supermercados, a igreja, e até mesmo a casa da rapariga de óculos escuros, por exemplo, são lugares de passagem e criam uma tensão entre os espaços: de “não-lugar” passam a ser “lugar”. Poderíamos dizer que se trata de uma seqüência de oxímoros, ou seja, vários espaços em tensão por apresentarem características opostas às que foram destinados num primeiro momento.

Marc Augé defende o pensamento de que

(...) na realidade concreta de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares. (2003:98)

Assim, teríamos justamente essa tensão entre lugar antropológico (a casa, o lar) e o lugar em que se está mas que não é a casa, o não-lugar ou lugar de passagem que, em *Ensaio sobre a cegueira*, se mesclam. O manicômio de não-lugar, pois apresenta aspectos de internação e posterior liberdade para os internos, se transforma em lugar; as lojas tornam-se lugares para abrigo de famílias que não sabem onde estão ou não encontram suas casas; as ruas repletas de famílias que buscam comida ou guarida em algum lugar disponível; igreja repleta de pessoas que perderam ou se perderam de suas casas; e até mesmo algumas casas (como a do primeiro cego), transformam-se de lugar para não-lugar, lugar de passagem, como diz a própria personagem à mulher do primeiro cego: “A casa é vossa, (...) eu aqui só estou de passagem” (2003:278). A tensão entre lugar e não-lugar se traduz

justamente na mudança de um espaço antes destinado ao abrigo exclusivo de uma família torna-se um lugar de passagem para outra família.

O primeiro abrigo em que o grupo principal se refugia é uma loja de eletrodomésticos:

O recheio do estabelecimento estava intacto, a mercadoria não era de comer ou de vestir, havia frigoríficos, máquinas de lavar, tanto as de roupa como as de louça, fogões comuns e de micro-ondas, batedoras, espremedores, aspiradores, varinhas mágicas, as mil e uma invenções electrodomésticas destinadas a tornar mais fácil a vida. A atmosfera estava carregada de maus cheiros, tornando absurda a brancura invariável dos objectos. (2003:217)

A partir do momento em que a mulher do médico e seu grupo saem do manicômio e adentram uma loja de eletrodomésticos para descansarem, deparamo-nos com outra forma de não-lugar – as lojas não fazem parte de um lugar antropológico, são apenas locais de passagem para os vários grupos de cegos que perambulam pelas ruas. Notemos, pelas palavras do narrador, a sujeidade e o odor fétido do lugar em oposição à “brancura absurda” dos aparelhos diante da sujeidade dos corpos dos cegos e de sua cegueira branca. Os aparelhos de nada servem agora para os fins a que se destinam, assim como os olhos físicos de nada adiantam sem a racionalidade de quem os possui.

As ruas e as avenidas que a mulher do médico cruza formam o labirinto urbano e transformam-se num grande desafio para ir buscar comida e retornar sem se perder de seu grupo.

Percebemos que a mulher do médico se sente meio perdida no conglomerado de ruas, como se sentirá totalmente mais adiante. Ela não reconhece o lugar onde se encontra e isso nos remete à reflexão do narrador:

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 a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar. (2003:211)

A comparação entre o “labirinto racional, como é, por definição o manicômio” em comparação “ao labirinto dementado da cidade” pode ser entendida como o primeiro sendo um local fechado para tratamento das enfermidades mentais de alguns internos e, o segundo, como um local de demência urbana – o viver nos grandes centros, uma espécie de manicômio a céu aberto pelo atordoado cotidiano das pessoas, o trânsito caótico, a correria do dia a dia.

Mesmo que estivesse num ponto conhecido da cidade, o estado emocional e a necessidade de ser ágil em seus propósitos (buscar comida e voltar para os seus) pouco ou nada a ajudariam nesse momento, ainda que tenha o sentido da visão. Daí a demência do labirinto urbano – as pessoas não sabem onde estão, para onde vão, só procuram por comida e por um lugar onde possam descansar, sem uma esperança de cura, uma vez que todos cegaram.

Quando enfim encontra o supermercado, vê-se rodeada de pessoas na mesma situação de seus companheiros de grupo – cegos, famintos, sujos, à procura de comida para sobreviverem.

Assim como outros espaços, o supermercado é considerado um não-lugar pela sua estrutura e finalidade: as pessoas estão de passagem para a compra de produtos. No entanto, em *Ensaio sobre a cegueira* tal espaço se torna um lugar onde as pessoas permanecem a fim de não morrerem de fome, ou seja, muito mais fácil do que andar sem destino pelas ruas e nada encontrar para alimento.

A maioria dos supermercados ou hipermercados, senão todos, apresenta em sua planta baixa uma cave ou depósito de alimentos. A mulher do médico, como provedora do grupo, deve encontrar esse lugar.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a cave fica no subsolo do supermercado. Mais uma vez nos deparamos com as escadas que ela deve descer para buscar os alimentos e subir para reencontrar seus companheiros. A descida causa medo, mas ela, como provedora do grupo que é, sente-se no dever de arranjar o que comerem.

No subsolo, depara-se com um outro tipo de labirinto: o das prateleiras em que deve descobrir onde se encontram os alimentos:

A cave, pensou, os cegos que chegaram até aqui deram com o caminho tapado, deviam ter percebido que se tratava de um elevador, mas ninguém se lembrou de que o normal era que houvesse também uma escada (...) Empurrou a porta corrediça e recebeu quase simultaneamente duas poderosas impressões, primeira, a da escuridão profunda por onde teria de descer até chegar à cave, e logo, o cheiro inconfundível das coisas que são para comer (...) (2003:220)

As escadas e escadarias presentes em *Ensaio sobre a cegueira* apresentam sempre alguma modificação, seja quanto às ações seja quanto aos pensamentos das personagens. Chevalier nos informa que a escadaria

é o símbolo da progressão para o saber, da ascensão para o conhecimento e a transfiguração. Quando ela se eleva em direção ao céu, trata-se de conhecimento do mundo aparente ou divino; quando penetra no subsolo, trata-se do saber oculto e das profundezas do inconsciente. (...) Assim como a escada, ela simboliza a busca do conhecimento exotérico (a subida) e esotérico (a descida) (1995:382)

No momento da descida, a personagem se apresenta amedrontada por não conhecer o lugar, por não saber como a escada termina, pelo ambiente estar tão escuro que se imagina cega. Bachelard, ao citar Jung, analisa o porão, neste caso a cave do supermercado, como um espaço do inconsciente, pois “no porão agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. (...) a racionalização é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva” (2005:37).

A imagem da escada em vários pontos da narrativa conota não só a degradação do ser como também estabelece uma ligação entre dois mundos – aquele em que os cegos estão inseridos (degradação moral, espiritual, material) e aquele que almejam encontrar (a cura da cegueira e a volta à vida normal); assim sendo, todas as ações vinculadas às imagens das escadas implicam numa modificação de pensamento e/ou das personagens, sejam elas principais ou secundárias.

Continuando a descer as escadas da cave do supermercado a mulher do médico

Roçando pela parede começou a descer a escada, se este lugar não fosse o segredo que é, e alguém viesse a subir do fundo, teriam de proceder como tinha visto na rua, despegar-se um deles da segurança do encosto, avançar roçando pela imprecisa substância do outro, talvez por um instante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, (...) a descer como ia por um buraco tenebroso, sem luz nem esperança de ver, até onde, estes armazéns subterrâneos em geral não são altos, primeiro lanço da escada, Agora sei o que é ser cego, segundo lanço da escada, Vou gritar, vou gritar, terceiro lanço da escada, as trevas são como uma pasta grossa que se lhe colocou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu (...) (2003:221)

O trecho demonstra mais uma vez a equiparação dos movimentos de descer escadas com a experiência de Dante nos espaços infernais. Essa experiência de descer os lances da escadaria no escuro é temerosa e a personagem demonstra sua instabilidade emocional – o medo de as paredes “desaparecerem” e de a escada se transformar em um abismo. Em consequência desse estado de desespero da mulher do médico na descida da escada temos o lugar como “um buraco tenebroso, sem luz nem esperança de ver” que nos remete à imagem do reino de Hades ou Plutão. Os lances da escada representam analogicamente os três estágios da descida ao inferno, ou seja, o Limbo, o *Érebo* e o *Tártaro* – a *treva total*, que percebemos pela imagem dos olhos da mulher do médico que são transformados em “bolas de breu”.

Para que haja uma renovação é necessário que a mulher do médico seja mais forte que o medo, se sobreponha a ele e é, a partir disso, que sua ascensão à nova vida começa, ou seja, a partir do momento em que encontra os alimentos e se tranqüiliza, pois ao comer começa uma nova etapa em sua vida. Notemos que antes da descida ela fecha a porta da cave a fim de que os outros cegos não a sigam e para que possa atingir seus objetivos – encontrar alimentos e levá-los ao grupo.

Novamente Saramago trabalha com oposições espaciais, pois o depósito de alimentos do supermercado, limpo, organizado repleto de alimentos e produtos de limpeza, seria o oposto do manicômio – depósito de pessoas, sujo, desorganizado, fome e imundície de toda natureza – além de se apresentar em sua estrutura como labiríntico. Mais uma oposição espacial que se concretiza.

No entanto, para conseguir a ascensão, deverá passar pelo medo que a escuridão total aliada à imaginação lhe preparam, o de que “talvez ali mesmo à sua frente, invisível, um dragão a esperasse de boca aberta” (2003:222). Frye nos informa que

O dragão (...) não é somente monstruoso e sinistro, mas também fabuloso, e assim representa a natureza paradoxal da maldade como um fato moral e como negação eterna. No Apocalipse o dragão é chamado “a besta que foi, e não é, e contudo é. (1991:198)

A fantasia vivida pela personagem é paradoxal, pois como poderia um dragão (símbolo do mal, ser fantástico, inexistente) estar ali e de forma ‘invisível’? O medo faz com que sua mente se perturbe, há necessidade de calma para conseguir seu intento. E é exatamente isso o que lhe acontece: com a calma, pode ascender em termos espirituais, passar sobre o medo e, assim, renovada, mais tranqüilamente escolher o que levar para o grupo.

Ao sair do supermercado, depara-se com uma chuva torrencial e neste ponto temos o primeiro banho desde a saída do manicômio, que podemos comparar a um banho lustral, assim denominado pelo próprio narrador:

Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua, Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira.(2003:225)

Chevalier e Gheerbrant apontam a chuva como símbolo da fecundação da terra por diversos povos e culturas, mas também nos explicam que o “Chandogya Upaxinade exprime perfeitamente o papel da chuva (VEDV,400). Caindo do céu, ela exprime ainda um favor dos deuses, também de duplo sentido, espiritual e material.” (1995:237). Assim sendo, a chuva lustral vai limpar parte da sujeira do corpo, mas não só, pois ela leva o alimento – a matéria, portanto – aos do grupo.

A chuva lustral de Saramago no trecho acima se apresenta como o primeiro banho para a limpeza do corpo após a saída do manicômio e uma espécie de bênção para que a mulher do médico recupere suas forças. Interessante notarmos a analogia sutil que o narrador faz entre a mulher do médico e a “Liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix – de um lado temos a tela que apresenta a Liberdade nua da cintura para cima guiando os revolucionários e de outro a mulher do médico que guia seu grupo em direção à libertação dos males sofridos no período de internamento no manicômio e das antigas concepções de vida – haveria a necessidade de revolucionar a maneira de convivência entre as pessoas.

Quando percebe estar perdida, mesmo tendo olhos sãos, precisa de um guia para voltar ao local onde deixara seus companheiros. No desespero,



não percebe a aproximação de alguns cães, um dos quais lhe lambe as lágrimas.

Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora abraçada a ele. (2003:226)

Chevalier e Gheerbrant fazem uma análise bastante extensa sobre a simbologia do cão em várias culturas. Uma delas é que

(...) a função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. (...) Mas o cão, para o qual o invisível é tão familiar, não se contenta em guiar os mortos. Serve também como intercessor entre este mundo e o outro (Cérbero), atuando como intermediário quando os vivos querem interrogar os mortos e as divindades subterrâneas do país dos mortos. (1995:176-177)

Quanto à figura de Cérbero, verificamos que o cão dos infernos, simboliza “os próprios Infernos e o inferno interior de cada ser humano (...) só será possível dominá-lo na terra, ou seja, através de uma violenta mudança de meio ambiente (ascensão), ou da utilização das forças pessoais de natureza espiritual”. (1995:222) Assim sendo, a mulher do médico recupera a força interior e apresenta o amor universal para com aqueles que a esperam, seria fácil, portanto, domar o “cão das lágrimas” justamente por esta característica. Assim sendo, temos os espaços labirínticos contaminados pelos ínferos e vice-versa.

Se os cegos precisavam de um guia, a mulher do médico também precisará, mesmo que seja para acalmá-la entre o invisível (o medo de não mais encontrar seu grupo, a morte e até mesmo um possível ataque dos cães), e o visível (quando vê diante de si um mapa da cidade). Ao abraçar o cão das lágrimas, que a seguirá a partir desse ponto da narrativa, sente-se reconfortada e, a partir daí, mais calma, verá que não estava tão longe do local procurado e reinicia sua caminhada.

Podemos dizer que o cão desempenha a função de guia para a mulher do médico e sua falta de percepção de onde estava como uma forma de cegueira, pelo nervosismo em que se encontra e por um breve lapso da memória por não conhecer tão bem o lugar em que se encontra. Com o mapa indicando as direções a tomar, a presença do cão, enquanto guia (lembramos dos cães-guia de cegos) poderia ser dispensada; no entanto, o narrador desvia a função simbólica da figura do cão para o mapa, porque este é um instrumento de guia real, o cão passa apenas a acompanhá-la.

Quando enfim levantou os olhos, mil vezes 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 onde foram como precisam saber onde estão(...) Não estava tão longe quanto cria, apenas se tinha desviado noutra **direcção**, só terás de seguir por esta rua até uma **praça**, aí contas **duas ruas** para a **esquerda**, depois viras na **primeira à direita**, é essa a que procuras, do **número** não te esqueceste. (2003:226 – grifos nossos)

A cidade, formada pelas ruas, avenidas e praças, é um espaço de passagem e o mapa desse complexo labirinto se faz necessário como é dito no

próprio excerto: “para uso e tranqüilidade dos visitantes, que tanto querem poder dizer aonde foram como precisam saber onde estão” (2003:226). Para aqueles que têm visão, como é o caso da mulher do médico, os mapas são de grande valia; no entanto, para os que ainda se encontram cegos, de nada valem, parece “mal empregado o dinheiro que se gastou” (2003:226). O labirinto urbano exige que o passante tenha um mínimo de calma e de sentido de direção para que possa se localizar no mapa e seguir seu caminho com tranqüilidade.

Outra forma de oposição espacial aqui se apresenta: aos dois espaços fechados – o manicômio e o supermercado, opõe-se agora um espaço aberto. A cidade se encontra tão suja e desorganizada como o manicômio, mas apresenta-se também labiríntica; a oposição poderia também ser apresentada por Saramago quanto aos espaços abertos e fechados no texto.

A partir desse momento, temos o grupo principal numa errância pelo labirinto da cidade, o que sugere um rito de passagem, algo necessário para que reaprendam a ver. Ainda que aprisionados em sua cegueira e livres da prisão do manicômio, não podem contar com os mapas espalhados pela cidade, mas apenas com a memória dos lugares onde moravam: suas casas.

## **5. ESPAÇOS HORIZONTAIS E VERTICAIS**

### **5.1. A casa da rapariga dos óculos escuros, do primeiro cego, do médico**

A casa, a morada, o lugar antropológico, segundo Augé, faz parte da vida do homem desde os primórdios da civilização. Independente de ser um palácio ou um casebre, denota o local de refúgio ou proteção do indivíduo.

Chevalier e Gheerbrant, citando Bachelard, explicam que a casa “significa o ser interior (...) seus andares, seu porão e seu sótão simbolizam os diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual” (1995:197) e é o que percebemos nessa parte da narrativa, em que as personagens formadoras do grupo principal da narrativa começam a buscar suas antigas casas e, a partir desse momento, buscam acima de tudo uma forma mais digna de vida.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o segundo abrigo para a qual se direcionam é a casa da rapariga de óculos escuros, por ser a mais próxima em relação à loja de eletrodomésticos. Depois de trocarem as roupas e estarem calçados, saem à rua.

A casa da rapariga dos óculos escuros não está longe, mas a estes esfomeados de uma semana só agora é que as forças começam a voltar-lhes, por isso caminham tão devagar, para descansar não têm outro remédio que sentarem-se no chão, não valeu a pena ter tido tantos cuidados com a escolha das cores e do desenho, se em tão pouco tempo as roupas já estão a ficar imundas. (2003:233)

Notamos que de um mundo cinza como era o manicômio apresentando móveis, paredes e cobertas nesse tom, o grupo principal volta ao mundo cromático por meio do colorido das roupas que vestem; apesar de não saberem as cores que compõem sua vestimenta, diferem de outros cegos por vestirem roupas que combinam entre si.

As ruas, labirinto urbano imundo, farão com que as vestimentas se tornem mais uma vez sujas, mas o grupo começa a modificar o pensamento devido à esperança de encontrarem, cada um a seu tempo, a antiga morada.

A rua onde mora a rapariga dos óculos escuros, além de curta, é estreita, o que explica que não se encontrem aqui automóveis, passar podia-se, em direção única, mas não ficava espaço pra estacionar, estava proibido. (2003:233-234)

A descrição da rua onde se localiza a casa da rapariga é estreita, curta, de passagem, com apenas um sentido de direção – o grupo principal de cegos também encontrará uma escada estreita para subir ao apartamento, sua

estada será curta, passará pela casa da rapariga, estão **de passagem**. Grupos de cegos também utilizam e utilizaram outros apartamentos do prédio onde a rapariga morava e, de acordo com a informação da vizinha do primeiro andar “é gente de fora, desses que só dormem” (p.236).

Ao entrarem no apartamento da vizinha de baixo a fim de pegarem a chave para entrarem na casa da rapariga notam que

(...)Na cozinha, mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinha, ossos, e, sobre a mesa, num prato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes (...) (2003:237)

A descrição da casa da rapariga é oposta à da casa da vizinha do primeiro andar, pois

(...) a cozinha estava limpa e arrumada, o pó sobre os móveis não era excessivo, outra vantagem do tempo chuvoso, além de ter feito crescer as couves e as ervas (...) No quarto da rapariga, sobre a cômoda, havia uma jarra de vidro com flores já secas, a água evaporara-se, foi para lá que as mãos cegas se dirigiam, os dedos a roçarem as pétalas mortas, como a vida é frágil, se a abandonam. (2003:238)

Chevalier e Gheerbrant informam que a psicanálise reconhece alguns locais da casa de forma particular; a cozinha, por exemplo, “simbolizaria o local das transmutações alquímicas ou das transformações psíquicas, isto é, um momento de evolução interior” (1995:197). A casa da vizinha do andar de baixo está suja e a cozinha apresenta-se da seguinte forma:

Tinham passado já o corredor, o fedor tornara-se insuportável. Na cozinha, mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinha, ossos, e, sobre

a mesa, num rato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes.(...) (2003:237)

Levando em consideração as explicações quanto à significação da cozinha, a vizinha de baixo também sofre mutações, mas de aspectos negativos, ou seja, animaliza-se com o passar do tempo pelo fato de ser solitária mesmo antes da cegueira branca que assola a comunidade; ficará cada vez mais sozinha, desfrutará de sua solidão e com ela, mediante a necessidade da fome, viverá num ambiente parecido com as antigas cavernas – quase sem luz, sujo, animalizado.

A oposição entre os dois espaços pode ser claramente percebida, até mesmo quanto à luminosidade de ambas as moradas – numa, na da vizinha de baixo, a luz é opaca, baixa, o aspecto de sujeira é repugnante; no da rapariga, mesmo com pouca luz, o pó acumulado não se opunha tão fortemente à limpeza, conservada pelo tempo chuvoso. Se aplicarmos as considerações sobre o significado da cozinha à casa da rapariga, perceberemos que há uma estagnação temporal quanto às transformações das pessoas daquela casa.

A rapariga sofre algumas alterações comportamentais durante o tempo em que esteve internada no manicômio, como por exemplo, perdoar o ladrão que tentara uma aproximação inconveniente. Ao retornar à casa paterna, percebemos que outra mudança de aspecto positivo vem à tona: a valorização dos pais e da própria casa. A lembrança de dias felizes, da infância ao subir e descer os degraus da escadaria, a tornam mais alegre e jovial.



Uma vez mais temos a presença das escadas – a de emergência e a do corredor interno o que denota que mais uma transformação ocorrerá com os integrantes do grupo, dessa vez mais precisamente com a rapariga que inicialmente decide ali ficar à espera dos pais, mas é persuadida pela mulher do médico a acompanhá-los.

Observemos a escada e, posteriormente, as chaves apresentam a função de permitir o acesso a um mundo de esperança numa vida melhor. Após a saída do manicômio o retorno para as antigas casas está ligado à posse das chaves, como podemos perceber no seguinte trecho:

não podemos ter a certeza de encontrar as nossas casas como as deixamos, não sabemos sequer se conseguiremos entrar nelas, falo daqueles que se esqueceram de levar as chaves quando saíram, ou as perderam (...) (2003:228).

As escadas, antes destinadas a apresentar a degradação humana em vários trechos da narrativa, agora representam um sentido oposto em que os integrantes do grupo, ao subirem para o apartamento da rapariga encontram um lugar para descanso e recomposição de suas energias. Temos a expressão “escada de salvação” subvertendo o que as escadas representavam até então, ou seja, a degradação moral e as humilhações pelas quais passaram, a descida aos infernos. As escadas agora passam a ser algo benéfico a todos, pois, graças à vizinha de baixo, houve o resgate das chaves da casa da rapariga dos óculos: “Conseguí entrar (...) pela escada de salvação, parti um vidro e abri a porta por dentro, a chave estava na fechadura” (2003: 236). Temos, portanto, a figura simbólica da escada representando a possibilidade de retorno ao lar, a ascensão a um lugar antropológico, a restauração das forças e, posteriormente a recuperação da dignidade

O apartamento se transformara de lugar antropológico em que uma família convivia em não-lugar, ou seja, um lugar de passagem o que pode ser percebido pela mulher do médico quando diz “ao menos hoje poderemos dormir numa casa, debaixo do tecto duma casa” (p.239).

De acordo com Bachelard em *A poética do espaço*, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa (...) o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo” (2005:25). Assim sendo, o espaço em que se encontram se torna remodelado, refeito, reconstruído. Além disso, podemos perceber que, de acordo com as palavras do estudioso, a casa se torna “uma réplica imaginária da função de construir” (2005:37) pelo fato de os integrantes do grupo principal tentarem (re)construir, cada um a seu tempo, a forma de viver.

Apesar de encontrar sua antiga morada, a rapariga dos óculos escuros sabe que ficará por pouco tempo ali, mas voltará para saber se os pais retornaram ou não, e, como haviam prometido, ela e a mulher do médico descem à casa da vizinha de baixo para pagar a promessa de lhe deixar alguns alimentos:

Não havia comida senão a que traziam nos sacos, a água tinham de poupá-la até a última gota, e a respeito de iluminação foi muita sorte terem encontrado duas velas no armário da cozinha, ali guardadas para acudir ocasionais faltas de energia e que a mulher do médico acendeu em seu próprio benefício, os outros não precisavam já tinham uma luz dentro das cabeças, tão forte que os cegara. (2003:240)

A mulher do médico e a rapariga descem até o primeiro andar para darem um pouco de comida à velha, pagando uma promessa feita

anteriormente, ao que o narrador comenta “se não seria mais exacto dizer que foram satisfazer a exigência, de pagar com comida a **passagem** por aquela alfândega” (2003:240, grifo nosso).

O descer e subir escadas indica a transformação que cada um dos integrantes vai sofrendo. Primeiro a mulher do médico, descendo as escadarias escuras do supermercado, venceu o medo e ascendeu espiritualmente ampliando suas forças para outras adversidades; a rapariga dos óculos escuros, subindo as escadas interiores ou de emergência, ascende ao seu lugar de origem, mas precisa reconsiderar tudo o que tinha feito até então.

Pela manhã, descem os degraus da escada de salvação para poderem aliviar as urgências “do baixo ventre” e, ao voltarem ao apartamento, depois de se limparem com ervas, estão sujos, numa situação que a rapariga considera “trágica, grotesca, desesperada” (2003:244). A morada da rapariga dos óculos escuros quase volta a ser um lugar antropológico, mas transformado pelo grupo que agora está sentado à mesa e conversa a fim de decidirem o que farão.

Descer e subir escadas – cada um dos integrantes do grupo principal deve se limpar não só das sujeiras do corpo como aquelas da alma, ou seja, cada um a seu tempo, deverá mudar o comportamento e reestruturar sua forma de pensar.

Lembre-mo-nos de que se trata de um espaço transformado em não-lugar, pois estão apenas de passagem. Como dissemos anteriormente, Saramago trabalha com oposições espaciais no decorrer de toda narrativa e

este é mais um exemplo. A mulher do médico, sentada à mesa com os demais, diz:

Chegou a altura de decidirmos o que devemos fazer, estou convencida de que toda a gente está cega, pelos menos comportavam-se como tal as pessoas que vi até agora, não há água, não há eletricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve ser isto. (2003:244)

Decidem seguir viagem para outra casa, desta vez a do médico. Ao reiniciarem a caminhada, a mulher do médico presencia várias cenas deprimentes e todos sentem o cheiro fétido ainda mais intenso pela falta de chuva.

Mesmo o centro da cidade, com prédios luxuosos, carros “de preço”, contava com as ruas repletas de detritos e sujeira de toda espécie, ainda que a mulher do médico tivesse pensado que ali, por estarem numa escala social superior, haveria a noção de limpeza e civilidade, o que não ocorre – a cegueira era para todos e todos agiam da mesma forma animalizada ou marginalizada. E o lugar antropológico que reconstruirão será, em princípio, a casa do médico.

Após perambular pela cidade e passar por vários espaços, o grupo principal chega à casa do médico.

Segundo Bachelard, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (2005:36). Sendo assim, percebemos que tanto o médico como sua mulher buscam reencontrar sua

casa em perfeito estado e, mediante a ilusão de estabilidade, reorganizarem a vida – a deles e a dos demais, auxiliando-se mutuamente.

Ao vencer o último lanço da escada, antes mesmo de pousar o pé no patamar, já a mulher do médico anunciava, Está fechada. O médico meteu a mão num bolso interior do seu casaco novo e tirou as chaves. Ficou com elas no ar, à espera, mas a mulher guiou-lhe suavemente a mão em direção à fechadura. (2003:256)

A casa do médico será uma espécie de paraíso reencontrado. A não violação desse espaço por outros cegos fará desse um lugar reconfortante e revigorante para todos , como podemos notar no seguinte trecho:

A sala é igual a todas as salas, tem uma pequena mesa ao centro, ao redor há sofás que chegam para todos (...) Passou-se assim uma hora, aquilo era como uma felicidade, (...) o primeiro cego procurou a mão da mulher e apertou-a, por este gesto se observa quanto o descanso do corpo pode contribuir para a harmonia dos espíritos. (idem:261)

O casal formado pelo primeiro cego e sua mulher, que até então não apresentava as mesmas delicadezas e atenções como o médico e sua mulher, começa a se harmonizar perante todas as situações de horror pelas quais passaram e pela perda temporária tanto da visão como da casa.

Mais uma vez nos deparamos com as escadas. Interessante notar a ascensão do grupo: o apartamento onde a rapariga dos óculos escuros morava com seus pais fica no segundo andar de um edifício distante da cidade; o apartamento do primeiro cego, no terceiro andar do edifício mais próximo ao centro urbano e o do médico no quinto andar do edifício onde agora se encontram e que se situa no centro da cidade. De acordo com o tempo que

passaram juntos no manicômio, com as experiências individuais e coletivas e da mudança de atitudes e pensamentos perante a vida, os integrantes do grupo principal mais alto se encontram e se elevam espiritualmente, num movimento de ascese.

Bachelard diz ainda que o corpo de imagens simbolizado pela casa pode ser dividido em dois temas principais: o primeiro se refere à casa como um ser vertical. “Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade” (2005:36). Tal verticalidade pode ser traduzida como elevação espiritual daqueles que nela habitam e trazem consigo imagens e lembranças positivas. Além disso, Bachelard afirma que “a verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão” (2005:36); no entanto, não temos porão ou sótão, mas os planos da rua e da cobertura, detalhes que não nos impedem de fazer uma analogia – o estar na rua, desabrigado, desnutrido, perdido, em oposição à elevação refletida no aconchego de um lar, do alimento, da família reunida, pode ser entendido como oposição entre a irracionalidade da rua e a aparente racionalidade do apartamento.

O segundo tema se refere à casa “como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade” (2005:36). Quanto a esse fator, verificamos pelo seguinte excerto que a casa do médico se torna um ponto de partida e de chegada para todos os do grupo, como podemos observar pelas palavras da mulher do médico:

(...) amanhã terei de sair à procura de comida, está-se a acabar a que temos, seria útil que um de vocês fosse comigo,

para me ajudar a trazer, mas também para começarem a aprender os caminhos para casa, a reconhecer as esquinas, um destes dias posso adoecer, ou cegar(...) (2003:262)

Percebemos que ela diz “aprender os caminhos para casa” não se referindo à casa de cada um deles, mas à dela, que se tornara de todos. Notemos que na continuidade de seu discurso a mulher do médico pontua a forma de como todos deveriam agir, continuando o aprendizado do manicômio:

(...) não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjeção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é bem e o que é mal, sabíamos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção (...) (idem:262)

O verbo empregado no pretérito perfeito do modo indicativo – descer – “descemos” – indicando algo que passou e que, nesse caso, não deve voltar a acontecer; desceram todos os “degraus da indignidade”, foram ao “porão da irracionalidade” como denomina Bachelard. Assim sendo, agora que se libertaram da prisão que era o manicômio e ascenderam os degraus da dignidade, todos devem agir da melhor maneira possível, respeitando-se mutuamente.

Uma observação importante deve ser feita quando Bachelard fala sobre os edifícios da cidade:

Da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de m céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios, na cidade, têm apenas uma altura exterior. Os elevadores destroem os heroísmos da escada. Já não há mérito em morar

perto do céu. E o em casa não é mais que uma simples horizontalidade. Falta às diferentes peças de um abrigo acuado no pavimento um dos princípios fundamentais para distinguir e classificar os valores de intimidade. (2005:44-45)

Verificamos que em *Ensaio sobre a cegueira* a casa do médico está situada no quinto andar de um edifício; como não há energia elétrica, o grupo precisa subir todos os lances de escada. Quanto à distribuição de ambientes destinados à intimidade, notamos que a mulher do médico distribui os integrantes do grupo de acordo com as possibilidades: “(...) para dormir há espaços suficientes, temos dois quartos que ficam para os casais, nesta sala podem dormir os outros, cada um em seu sofá” (2003:262). O terceiro casal será formado mais ao final da narrativa pelo o velho da venda preta e a rapariga dos óculos escuros.

As cenas que seguem nos remetem a uma espécie de retorno à sociedade primitiva, uma vez que os integrantes do grupo sentam-se em redor da mesa para compartilharem do alimento sob a luz da candeia, como os primitivos clãs o faziam. Forma primitiva e também mítica: a primitiva se refere à forma de como os grupos humanos das sociedades primitivas se relacionavam, ou seja, sentados ao redor da fogueira para se alimentarem, como já foi retratado em livros de História da Humanidade; a mítica, mais relacionada ao aspecto da Santa Ceia, em que encontramos os apóstolos e Cristo sentados à mesa para a última refeição do Redentor. Temos, portanto, o tempo histórico em as personagens encontram-se inseridas (a atualidade) e o tempo mítico entrelaçados num mesmo tempo do romance – o do presente. Saramago efetua a fusão de opostos, como se verifica ao longo de todo o romance.



Podemos dizer que a cena do ritual de alimentação nos remete ao que Gusdorf fala sobre a consciência primitiva em *Mito y Metafísica*:

El mito conservará siempre el sentido de apuntar hacia la integridad perdida, de una intención restitutiva. Es necesario resolver cuestiones vitales: por ejemplo, asegurar la subsistencia según las estaciones, armonizando las buenas y las malas, los tiempos buenos y los tiempos malos, realizar la protección del grupo humano contra la intemperie, las bestias salvajes y los otros grupos competidores o enemigos. (...) (1960:14)

Os integrantes do grupo principal precisam primeiro resolver o problema da fome, assegurar sua subsistência para que possam, num segundo momento, lutar contra as demais adversidades. Passam por situações boas (como o reencontro das casas) ou más (como a fome ou a perda da noção de tempo e espaço), mas adquirem a consciência de que é necessária a mútua proteção a fim de que todos possam combater de forma harmônica as intempéries que a vida lhes proporciona.

Segundo Gusdorf, “la conciencia mítica permite constituir una envoltura protectora, en cuyo interior el hombre encuentra su lugar en el universo” (1960:15), o que só ocorrerá a partir do momento que os cegos do grupo principal voltarem a ter o sentido da visão, com uma nova consciência do mundo em que habitam, não apenas levando em consideração os instintos “de vivir, instinto de alimentarse, instinto sexual” (1960:15).

A consciência mítica, ainda de acordo com o estudioso,

(...) suscita un pensamiento comprometido, que no puede desasirse sin falsearlo. Nosotros tenemos hoy el sentido de un pensamiento por el pensamiento, que al primitivo le era

completamente extraño. Por una inversión de la perspectiva admitida frecuentemente, podría decirse que el pensamiento reflexivo es, él, dereístico, mientras, que el pensamiento mítico es, por excelencia, un pensamiento encarnado(...)(1960:22)

A consciência mítica é inerente ao homem, nasce e permanece com ele, ao passo que o pensamento reflexivo pode ser alterado de acordo com as necessidades ou ideologias do ser humano. Trata-se da possibilidade de se ter um dupla leitura do mundo: de um lado encontramos as tradições culturais do homem e de outro o emprego de sua racionalidade.

Assim sendo, temos a oposição entre o pensamento mítico que se perde e os progressos realizados pelo homem, fazendo com que este se perca em sua própria humanidade, transformando-se em indivíduo altamente racional, cego para determinados aspectos da vida e de sua convivência com seus semelhantes. O que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira* é justamente essa integração de opostos entre mito e razão: de um lado temos uma sociedade que se apresenta com alto índice de tecnologia científica, mas que se torna impotente quanto à cura dos infectados pela cegueira branca; apresenta, ainda, a deterioração das relações interpessoais, próprias da consciência primitiva em que predomina a comunhão.

Ao partilhar do pouco que havia na casa do médico, o grupo principal volta às origens primitivas do ser humano e, portanto, começa a visualizar a necessidade de mudança em si mesmo e nos outros. Vislumbra um recomeço de uma vida melhor para todos.

Além do mais, durante a ceia do grupo principal temos a candeia de três bicos, que é descrita pela mulher do médico ao rapazinho estrábico:

Dá-me cá as tuas mãos, disse ela ao rapazinho estrábico, depois guiou-lhas devagar, ao mesmo tempo que ia dizendo, Isto é a base, redonda, como vês, e isto a coluna que sustenta a parte superior, o depósito do azeite, aqui, cuidado, não te queimes, estão os bicos, um, dois, três, deles saem as torcidas, umas tirinhas de pano que chupam o azeite de dentro, chega-se-lhes um fósforo e elas ficam a arder até o azeite acabar, são umas luzes fraquinhas, mas dá para vermos (...) (2003:263)

A explicação da mulher do médico ao rapazito pode ser entendida como a iniciação ao conhecimento – hoje está cego para determinados fatos da vida, mas, recobrada a visão, poderá perceber melhor o mundo à sua volta. A luz representa a percepção e o conhecimento do universo, a princípio a luz da candeia é “fraquinha” e só com o tempo poderá brilhar com mais intensidade assim como a percepção de cada um dos integrantes desse grupo.

Após a explicação, o rapazinho lhe pede água e ela

(...)Cega na escuridão, foi à casa de banho, às apalpadelas levantou a tampa do autoclismo, não podia ver se realmente haveria água, havia, disseram-lho os dedos, buscou um copo, mergulhou-o, com todo o cuidado o encheu, a civilização tinha regressado às primitivas fontes de chafurdo. (2003:263)

Enquanto se encontram sentados, o médico se lembra de um garrafão que haviam deixado antes da quarentena com água limpa e sua mulher vai buscá-lo. Deparamo-nos agora com a comunhão da água:

(...) vamos todos beber água pura, ponho os nossos melhores copos na mesa e vamos beber água pura. Agarrou desta vez

na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. (...) Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar. (2003:264)

A primeira comunhão foi a do pão, a segunda da água: o alimento que fortalece e a água que purifica. O ritual da alimentação marca a transformação das personagens-núcleo do romance: o lugar antropológico converte-se em sagrado via participação.

Bachelard, em *A Água e os Sonhos*, numa reflexão voltada para a área da psicologia, diz: “A luz pura pela água pura, tal nos parece ser o princípio psicológico da lustração. Perto da água, a luz assume uma tonalidade nova, parece que a luz tem mais claridade quando encontra uma água clara.” (2002:152) Assim sendo, o fato de beberem água pura torna-se um ritual para o início da purificação.

Contrapõe-se a essa a outra água retirada do autoclismo e que não pode ser considerada uma água limpa, pura. Segundo Bachelard,

a água impura, para o inconsciente, é um receptáculo do mal, um receptáculo aberto a todos os males; é uma substância do mal. Por isso pode-se carregar a água suja como uma soma indefinida de malefícios. Pode-se *maleficiá-la*, isto é, por ela pode-se colocar o mal sob uma forma ativa (...) Na água assim maleficiada, um signo basta: o que é mau sob um aspecto, numa de suas características, torna-se mau em conjunto. O mal passa da qualidade à substância.(2002:144)

Outras águas “maleficiadas”, como diz o narrador, foram experimentadas por todos os integrantes do grupo desde o início da epidemia

da cegueira, haja vista a fala da mulher do médico –“não podia ser pior do que a que tinham bebido durante a quarentena” (2003:263). As más águas que ingeriram quando das crueldades a que foram submetidos, das sujidades do corpo e da alma que sofreram no período da quarentena internados no manicômio, do perder-se pelas ruas de uma cidade labiríntica, transformam-se agora em uma espécie de água lustral, límpida e pura, fazendo com que os integrantes desse grupo também se sintam limpos e puros.

Ao se deitarem, outra chuva torrencial se anuncia. A mulher do médico se levanta, vai à sacada munida de tachos e bacias para colher a água e lavar as roupas sujas que lá estão. A rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego vão ajudá-la.

Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo (...) como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfiam alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão na varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. (...) três graças nuas sob a chuva que cai (2003:266-277)

Bachelard assim define a água: “(...) se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação. (2002:139). Chevalier e Gheerbrant nos explicam que as “significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (1995:15). A chuva torrencial que cai sobre a cidade e sobre as três mulheres que estão na

sacada purifica e regenera, limpa o corpo das sujidades materiais e faz com que as três recuperem, cada uma a seu modo, a juventude, a alegria, a beleza.

Uma vez mais temos o revisitar do mito: as três Graças que tomam o banho lustral na varanda da casa do médico. Interessa notar a mudança de pessoa verbal quando da narração da cena: num primeiro momento, o narrador fala das pessoas que estão em outros edifícios (“não podem imaginar”); num segundo, inclui-se e ao leitor na observação da cena (“talvez tenhamos pensado”); num terceiro, emprega a primeira pessoa (“quem me dera”). Como se estivesse com uma câmera com “zoom” em mãos, o narrador aproxima-se e convida o leitor a se aproximar também: a distância entre as personagens, o narrador e o leitor são suspensas.

As três graças nasceram da união entre Zeus e Eurínome, filha do Oceano. Eram jubilosas, as companheiras e aias sempre jovens de Afrodite. Delas emana o deleite com a vida e a fruição da arte, da música e do amor. Seus nomes eram Tália (a que traz flores), Aglaia (brilho e esplendor) e Eufrosine (júbilo e alegria). Zeus teria atribuído dons especiais às "Cárites", três deusas do séquito de Afrodite, deusa do amor e da beleza. Possuíam a graça dos movimentos, pois eram deusas da dança e dos modos, sendo ainda, sempre gentis e educadas e também eram deusas da graça do amor.

Nas primeiras representações plásticas, as Graças apareciam vestidas; mais tarde, contudo, foram representadas como jovens desnudas, de mãos dadas; duas das Graças olham numa direção e a terceira, na direção oposta. Esse modelo, foi o que se transferiu ao Renascimento e originou quadros célebres como "A primavera", de Botticelli, e "As três Graças", de

Rubens. O narrador nos informa que as três mulheres estão “nuas como vieram ao mundo”

Embora cada uma das mulheres represente uma das três graças: Tália (a que traz flores), a mulher do médico que, após se banhar com a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego, põe um vestido florido e, pelo seu comportamento amoroso e maternal com todos, alegra o ambiente; Aglaia (brilho e esplendor) pode ser representada pela rapariga dos óculos escuros, com sua juventude e beleza; Eufrosine (júbilo e alegria) poderia ser representada pela mulher do primeiro cego).

A narrativa de José Saramago apresenta-se no tempo presente e nos conduz a pensar na historização do mito operada pelo autor, ou seja, o escritor incorpora o mito ao mundo racional; daí ele adquirir nova feição, algumas vezes marcada pela ironia – a mulher do médico traz flores apenas no vestido, a rapariga se encontra suja e descuidada e a mulher do primeiro cego nada apresenta de júbilo ou alegria no decorrer da narrativa – o que demonstra ao deslocamento e a atualização do mito.

O deslocamento e a atualização levam-nos à subversão do mito das três Graças numa forma de rebaixamento, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (1996:17), como nos ensina Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Tal subversão ou degradação do mito se apresenta pelo realismo grotesco que, por ser ambivalente, “entra em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-

se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor” (1996:19).

Nesse sentido, temos o rebaixamento como um começo – em *Ensaio sobre a cegueira*, um recomeço da vida para os infectados pela cegueira branca que, aos poucos, voltam a enxergar e sonham com dias melhores. Há a necessidade, portanto, da destruição do antigo, do velho, do degradado para que haja uma nova vida, plena, regenerada.

## **6.A DEMONIZAÇÃO E A AUTOCONSCIÊNCIA DAS PERSONAGENS**



Desde a antiguidade até os nossos dias, os elementos formadores da sátira menipéia estão presentes na literatura, e suas raízes remontam diretamente ao folclore carnavalesco.

Em *Ensaio sobre a cegueira* algumas das particularidades da sátira menipéia também aparecem empregadas no decorrer da narrativa, que passamos a exemplificar, tendo como base as explicações de Mikail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

O estudo da sátira menipéia em *Ensaio sobre a cegueira* se faz necessário a partir do momento em que verificamos o movimento circular da narrativa e a interferência dos espaços na transformação das personagens. Verificamos, também, que os elementos estruturais do romance se conjugam com o espaço tornando o romance dialógico, reforçando a idéia do oxímoro presente no decorrer de toda a narrativa.

De acordo com Lausberg, o oxímoro

“constitui , entre os membros antitéticos, um paradoxo intelectual. O paradoxo pode ser resultado: a) de uma tensão entre o portador da qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a qualidade em si (atributo, advérbio, predicado) (...) b) da tensão

entre qualidades (adjetivos e advérbios); (...) c) da *distinctio* enfática, que afirma a existência e a inexistência simultâneas de uma mesma coisa” (2004:386)

Notamos que no romance em estudo há vários oxímoros, explicitados no decorrer deste capítulo.

A tensão entre “o portador da qualidade” e “a qualidade em si” pode ser notada quando verificamos as características de cada uma das personagens. Sem nos aprofundarmos, por não se tratar do foco do nosso trabalho, percebemos que a mulher do médico apresenta essa tensão na medida em que ao mesmo tempo em que se torna provedora e protetora do grupo, torna-se uma assassina mediante a degradação sofrida quando internada no manicômio. Temos, portanto, o oxímoro protetora-assassina. Claro está que, nas condições em que todos viviam naquele espaço, o aspecto racional se esvai à medida que a epidemia da cegueira avança, em condições normais, a mulher do médico, muito provavelmente, não tomaria tal atitude. O espaço transformou, mesmo que por um breve período, a forma de pensar e de agir da personagem.

Outro ponto merecedor de destaque se refere à rapariga dos óculos escuros – de prostituta passa a revelar um instinto maternal pelo rapazito estrábico. Ela o auxilia, alimenta, conforta tanto dentro do manicômio em que se encontram como quando saem daquele lugar e vão em busca de suas casas. O rapazito não se lembra onde morava e se conforma em seguir o grupo que o acolheu.

Interessante notarmos que a mulher do médico e a rapariga dos óculos se contrapõem: de um lado temos a dona de casa amorosa e de outro a garota de programa; e, embora a rapariga tenha se deitado com o médico enquanto internados no manicômio, a mulher do médico ampara e compreende a situação dos dois. Outra oposição ocorre quanto à mulher do médico – de traída passa a traidora, pois, para matar o chefe dos cegos da última camarata, terá de se esforçar para não ser reconhecida pelo bando, juntando-se às mulheres da camarata vizinha.

Uma outra característica do oxímoro presente em toda a narrativa é percebida a partir do momento em que as pessoas são acometidas por uma cegueira branca, vêem um “mar de leite”, perdem-se numa “luz branca” em oposição ao que se pensa sobre a cegueira: a treva, a escuridão total. Como exemplo, podemos citar a passagem em que o primeiro cego se encontra em casa no início da narrativa à espera da mulher e assim diz o narrador (grifos nossos):

(...) Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples **ausência da luz**, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa **brancura tão luminosa**, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, **duplamente invisíveis**. (2003:16)

A consideração do que seria cegueira para o primeiro cego é paradoxal, ou seja, por um lado temos o pensamento da “ausência de luz” e por outro a “brancura tão luminosa” que torna os seres “duplamente invisíveis”.

Sem o sentido da visão, o primeiro cego perde a noção do mundo concreto, os patamares das coisas visíveis não estabelecendo limites para as coisas invisíveis. As relações materiais apresentam movimentos escassos; dessa forma as personagens perdem a dimensão do mundo à sua volta. Com a falta de conhecimento sobre esses limites e dimensão das coisas, temos a violência em todos os seus graus. José Saramago neste romance demonstra a importância da visão do outro e de si mesmo, realçando um mundo para muitos invisível, o mundo da “treva branca”, outro oxímoro utilizado pelo primeiro cego.

A partir da breve explanação sobre o oxímoro, verificamos que um outro recurso estreitamente ligado à sátira menipéica permeia todo o texto. Trata-se da ironia que, segundo Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévsk*, se encontra muitas vezes no aumento do elemento cômico. No entanto, Muecke, citando Haakon Chevalier, ressalta que

o traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência (...) A ‘realidade’, no sentido em que a palavra é usada aqui, deve ser entendida como se significasse apenas o que o ironista ou o observador irônico vê como tal.(1995:52-53)

A realidade retratada no romance, os espaços descritos pelo narrador e as personagens neles inseridas são criadas a partir de uma suposição: e se toda a humanidade cegasse? Daí termos o “ensaio”, ou seja, uma proposta de estudo sobre uma determinada situação. Verificamos que no início do romance, o primeiro cego lembra-se do “jogo do E”:

Como toda a gente provavelmente o fez, jogara algumas vezes consigo mesmo, na adolescência, ao jogo do E se eu fosse cego, e chegara à conclusão, ao cabo de cinco minutos com os olhos fechados, de que a cegueira, sem dúvida alguma uma terrível

desgraça, poderia, ainda assim, ser relativamente suportável se a vítima de tal infelicidade tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores e dos contornos, supondo, claro está, que a dita cegueira não fosse de nascença. (2003:15)

O jogo compõe uma outra realidade criada a partir de uma suposta situação, mas que, ironicamente, é a realidade vivida pela personagem nesse momento.

Numa outra passagem do romance, a ironia se apresenta pela inversão de situação quanto ao ladrão de carros:

(...) o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser até encontradas em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. (...) Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. (2003:25)

O substantivo empregado pelo narrador “ladrãozeco” é depreciativo pelo sufixo, portanto, irônico. Além disso, a mudança do dito popular “a ocasião faz o ladrão” torna a ironia mais refinada quando da inversão de situação – de “bom samaritano” que auxiliara o primeiro cego conduzindo-o até a casa nos apresenta logo em seguida a súbita cegueira do ladrão.

Percebemos a presença da segunda particularidade da sátira menipéica que trata da liberdade de criação e da verossimilhança. O texto apresenta a cegueira generalizada, num tempo indeterminado, num espaço indeterminado (qualquer cidade, país, continente), o que acontece em todo o romance.

O romance também apresenta a terceira particularidade que consiste em

que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. (1997:114)

A situação extraordinária é a cegueira branca e generalizada, que não poupa os habitantes, com exceção da mulher do médico. Os cegos internados no manicômio devem sofrer uma transformação tanto na sua forma de pensar como na de agir, um exemplo disso é alguém ter dito “mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito” (2003:90).

A quarta particularidade se refere ao ambiente do submundo. De acordo com Bakhtin, há “a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade”(1997:114), algo que acontece quando os cegos malvados tomam a comida de todos, todos os bens que porventura tenham levado para o manicômio e, não satisfeitos com o pagamento, começam a exigir que as mulheres se submetam aos seus desejos mais baixos. O ser humano torna-se animalizado, pois o ambiente do manicômio e a situação em que todos os internos se encontram fazem com que a degradação se torne cada vez mais patente.

Ao procurar apresentar “as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (1997:115), a quinta particularidade

torna-se presente no romance quando temos a reunião de pessoas tão diversas, de culturas tão diferentes, assim como seus pensamentos, num mesmo lugar e numa mesma situação.

Temos como uma das bases de nossa análise o manicômio e todos que lá se encontram, apresentando sua face boa e má, de certa maneira contrariando a fala do médico quando tenta alertar as autoridades sobre uma possível epidemia e o funcionário não lhe dá confiança. Sua fala generaliza a espécie humana: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (2003:40) – para ele, nesse momento de frustração pelo funcionário não demonstrar a devida atenção ao alerta, a humanidade não apresenta virtudes, nem sequer a de ouvir o outro.

A sexta particularidade, cuja estrutura se apresenta em três planos em que se encontram “a ação e as síncries dialógicas” (1997:116) que se deslocam espacialmente, se manifesta por meio dos diálogos entre as personagens, como por exemplo, quando a mulher do médico conversa com a rapariga dos óculos escuros de modo a persuadi-la a acompanhar o grupo:

E tu, que vais fazer agora, Nada, fico aqui, à espera de que meus pais voltem, Sozinha e cega, À cegueira já me habituei, E à solidão, Terei de habituar-me, a vizinha de baixo também vive só, Queres converter-te naquilo que ela é, alimentar-te de couves e de carne crua, (...) Escuta, tu sabes muito mais do que eu, ao pé de ti não passo dum ignorante, mas o que penso é que já estamos mortos (...) Eu continuo a ver, Felizmente para ti, para teu marido, para mim, para os outros, mas não sabes se continuarás a ver, no caso de vires a cegar, tornar-te-ás igual a nós, acabaremos todos como a vizinha de baixo, Hoje é hoje, amanhã é amanhã, é hoje que tenho responsabilidade, não amanhã, se estiver cega, (...)Que queres então que eu faça, Vem comigo, vem para nossa casa, (...)Sugar-te-emos o sangue, seremos como parasitas, Já não faltavam quando víamos, e quanto ao sangue, para alguma coisa há-de ele servir, além de sustentar o corpo que o

transporta, e agora vamos dormir, que amanhã é outra vida.  
(2003:241-242)

A citação é longa, mas necessária para que possamos compreender a síncriese presente no diálogo entre as personagens envolvidas – de um lado nos deparamos com a mulher do médico com seu ponto de vista e a rapariga de óculos escuros que rebate até a exaustão o seu ponto de vista sobre acompanhá-los ou não, o quanto pesaria à mulher do médico a responsabilidade por todo o grupo. O momento vivido pelas personagens dá-nos a idéia sobre a situação em que se encontram e qual a melhor maneira de enfrentá-la. Os pontos de vista divergentes em várias passagens do romance fazem com que percebamos a transformação das personagens, tanto para o aspecto negativo quanto para o positivo depois da saída do manicômio.

Podemos perceber, pelas ações e palavras das personagens envolvidas no decorrer da narrativa, os arquétipos estudados por Frye em *Anatomia da Crítica*. As personagens apresentam aspectos divinos – a mulher do médico, por exemplo não fica cega; os aspectos humanos pelas necessidades fisiológicas de cada um, e ctônicos (do grego χθονιος *khthonios*, "relativo à terra", "terreno") que, em mitologia designa ou se refere aos deuses ou aos espíritos do mundo subterrâneo, que podemos comparar com os cegos da última camarata por apresentarem qualidades demoníacas.

O fantástico experimental se refere à sétima característica da sátira menipéica e pode ser aplicado à situação inusitada de uma cidade qualquer, num país qualquer, cuja população cega inexplicavelmente com o passar das



horas, como uma epidemia. Eduardo Calbucci, em *Saramago – um roteiro para os romances*, tece as seguintes considerações:

Além do insólito evidente da situação, pode-se dizer que o fato de Saramago criar uma onda de cegueira branca não é apenas uma brincadeira ou uma tentativa de busca de originalidade; mais do que isso, vê-se nessa estranha criação um prenúncio de toda parábola que o romance irá desenvolver. (1999:86)

Temos, em *Ensaio sobre a cegueira*, a essência do romance ensaístico, ou seja, a subversão do gênero romance aliado ao gênero do ensaio. Saramago desenvolve uma narrativa aproximando dois gêneros diferentes para que o leitor se depare com uma outra visão de mundo e perceba a fusão de ambos. Segundo Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*,

Em vista de toda a confusão e de toda a imprecisão associadas ao próprio termo (...), gostaria de iniciar afirmando que, em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia.” (1991:19)

Dessa forma, a narrativa de Saramago experimenta a junção de estilos literários diferentes, ora contradizendo, ora afirmando um ou outro ponto particular, fazendo com que o leitor reflita sobre o que é lido, experimente e visualize as ações e os lugares em que se encontram as personagens.

A junção de estilos diferentes faz com que *Ensaio sobre a cegueira* se torne um texto híbrido e que pode ser considerado, dentro das

características apresentadas pela estudiosa, como sendo pós-moderno, pois não se atém a uma estrutura de “qualquer narrativa-mestra” (1991:23).

A oitava característica refere-se à “experimentação moral e psicológica, ou seja, à representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem” (1997:116), fazendo com que percebamos pela leitura a total destruição da “integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo.” (1991:117).

A partir da experiência da cegueira branca, perde-se pouco a pouco a noção de humanidade e de respeito por si e pelo outro; as pessoas levadas ao manicômio, além de marginalizadas, experimentam também a animalização:

O que não estaria bem seria imaginar que estes cegos, em tal quantidade, vão ali como **carneiros** ao matadouro, **balindo** como de costume, um pouco apertados, é certo, mas essa sempre foi a sua maneira de viver, **pêlo com pêlo, bafo com bafo, cheiro com cheiro**. (2003:112 – grifos nossos)

A animalização é percebida pela comparação dos indivíduos aos carneiros pelo o verbo onomatopaico desse animal, o balir, em vez de termos a voz humana e as palavras de reclamação; a forma como andam unidos – o pelo (a pele), o bafo – o hálito e o cheiro – o odor. Tal comparação pode ser entendida como o modo pelo qual as pessoas aceitam em ser tratadas.

Temos ainda

A mentalidade que forçosamente haverá de determinar comportamentos sociais deste tipo não se improvisa nem nasce por geração espontânea. No caso em exame, parece ter

tido uma influência decisiva da ação pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, **Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais**, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares. (2003:119 – grifos nossos)

Percebemos aqui dois dos vários exemplos da animalização dos internos. Com o advento da cegueira perdem o controle, a lucidez necessária para refletir, a razão de como e quando e porque agir de uma forma ou outra em determinadas situações. A animalização é uma forma de verificarmos um estado psicológico-moral do homem. Não entraremos aqui no terreno da psicologia, mas, a partir do momento em que o indivíduo é posto em situações nunca antes vividas, sua forma de agir e/ou de pensar pode sofrer alterações por períodos variáveis de tempo, e os encaminhados ao manicômio apresentam, pelo próprio fato de se encontrarem cegos, mudanças comportamentais.

Os escândalos e as excentricidades fazem parte da nona particularidade da sátira menipéica e

destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal ('agradável') das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam (...) pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta (1997:118)

Em *Ensaio sobre a cegueira* a integridade humana é desrespeitada pela forma como as pessoas são tratadas no manicômio, de início pelo governo, depois pelos policiais e, por fim, por alguns internos. Quanto a esses

últimos, temos aqueles que não cumprem as tarefas de limpeza das camaratas após as refeições, não apresentam o mínimo senso de higiene e de respeito, além da tomada dos bens de todos os internos e a violação das mulheres pelos cegos da última camarata em troca de comida.

Os “contrastes agudos e jogos de oxímoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria” (1997:118) fazem parte da décima característica da sátira menipéia e podemos encontrá-los em todo romance, tanto nos espaços abertos como nos fechados (as casas, as ruas, a igreja, o supermercado, o manicômio), referentes a idéias ou ações, pelos diálogos ou pensamentos das personagens, inclusive das que formam do grupo principal. A decadência moral se realiza mais intensamente no manicômio o que pode ser percebido pela fala da mulher do médico sobre os internos: “descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção” (2003:262). A partir do momento em que saem do manicômio e passam pelas ruas e lojas, pela casa da rapariga dos óculos escuros e pela igreja, percebemos a transformação de cada uma das personagens quanto ao seu modo de enxergar o mundo.

Apresentam-se, ainda, como pertinentes a tal característica as diferentes classes sociais reunidas numa mesma camarata; a transformação da rapariga dos óculos escuros (antes prostituta, agora não mais); o velho da venda preta com sua sapiência e placidez que se apresenta rejuvenescido pelo amor à rapariga; o oftalmologista, extremamente preocupado com a ciência e que cega sem saber a causa; a decadência moral a que todos são submetidos,

inclusive a mulher do médico. A purificação se revela quando, de acordo com as palavras do narrador, há o banho lustral que a mulher do médico, a rapariga e a mulher do primeiro cego tomam na varanda do apartamento, o luxo de se ter uma casa, de encontrá-la sem ter sido arrombada e de beber a água limpa de um garrafão.

O elemento utópico é a décima primeira característica da sátira menipéica e o encontramos quando o grupo principal decide sair da cidade para viver no campo:

Comeram do mau que havia, era o melhor que tinham, a mulher do médico disse que estava a tornar-se cada vez mais difícil encontrar comida, que talvez devessem sair da cidade e viver no campo, ali, pelo menos, os alimentos que apanhassem seriam mais sãos, e deve haver cabras e vacas à solta, podemos ordenhá-las, teremos leite, e há água dos poços, podemos cozer o que quisermos, a questão está em encontrar um bom sítio, cada um deu depois a sua opinião, umas mais entusiastas do que as outras, mas para todos era claro que a oportunidade apertava e obrigava, quem exprimiu um contentamento sem reticências foi o rapazito estrábico, possivelmente por serem boas as suas recordações de férias. (2003:305)

A idéia de deslocamento da cidade para o campo faz com que o grupo principal vislumbre melhora de vida que partilharia quando encontrasse um bom local para isso. O sonho seria encontrar comida e água potável, por exemplo.

A décima segunda característica da sátira menipéica compreende a fusão dos diversos gêneros discursivos como o romance e o ensaio, o que podemos constatar em *Ensaio sobre a cegueira*. José Saramago, além do incomum da cegueira generalizada (segundo as palavras da rapariga dos óculos escuros, “o medo cega” (2003.131), torna-se original compondo um texto híbrido, ou seja, une a parábola, o romance e o ensaio.

A parábola comunica, de acordo com Massaud Moisés, “uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas: numa prosa altamente metafórica e hermética, veicula-se um saber apenas acessível aos iniciados” (1999:385). Em *Ensaio sobre a cegueira* temos, por meio das situações vividas pelas personagens, ensinamentos mais profundos e menos pragmáticos por causa da cegueira branca; a medida direta da parábola é o homem e sua destinação transcendental – a mudança nas formas do agir e do pensar de acordo com os espaços em que se encontra.

O romance, por sua vez, possibilita ao escritor “construir um projeto ambiciosamente globalizante das multiformes experiências humanas, (...) meio mais completo para se chegar a uma imagem totalizante do universo” (1999:452). Saramago propõe com sua narrativa um romance ensaístico, ou seja, há a subversão do gênero romance – de um lado temos a proposta de como ficaria a humanidade se esta perdesse repentinamente a visão, do outro, a estrutura do romance se manifesta pela ligação do grupo principal com outros grupos e pela própria narrativa.

No que diz respeito ao ensaio, tem-se o diálogo indireto entre autor e leitor, isto é, estabelece-se “um diálogo íntimo com o leitor, de modo que os dois ‘eus’, em franca comunicação, possam trocar idéias e aperfeiçoar-se mutuamente”(1999:177). Portanto, um texto para reflexão e não apenas para lazer; deve-se levar em conta algum ensinamento que o texto traga nas entrelinhas para que a realidade criada não se torne a realidade vivida, por exemplo. Saramago coloca, na epígrafe do livro: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”; “olhar”, “ver” e “reparar” são verbos similares, mas não são

sinônimos um do outro – o ato de olhar é diverso do ver por exigir um pouco mais de atenção no ato e o reparar (parar duas vezes) pode ser classificado como sinônimo de “refletir” sobre o que se está vendo.

No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, caberá ao leitor, portanto, identificar as metáforas e absorver o sentido do texto, dialogar com o narrador, retirar as propostas por ele fornecidas mediante a narrativa e ampliar seus conhecimentos de mundo e de vida. De acordo com o “onde” se vive e o “como” se relaciona com seu semelhante, o leitor poderá se colocar ou não como mais um cego perante a humanidade.

De acordo com Hutcheon, a narrativa pós-moderna se manifesta pela apresentação de “uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar.” (1991:24) Daí termos o caráter globalizante e totalizante – todas as diferenças existentes entre as técnicas narrativas unem-se num só contexto, fazendo com que o leitor perceba mais aprofundadamente sua atuação no mundo.

A explicação sobre a junção dos gêneros discursivos, segundo a estudiosa é a de que “na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar (...) ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente”(1991:29) o que nos remete à idéia de vários narradores tendo, cada um deles, um tipo diferente de discurso – ideológico, político, médico, entre outros.

O discurso político-militar, por exemplo, autoritário e incisivo quanto às normas a serem obedecidas pelos internos torna-se um exemplo dos diversos gêneros discursivos do romance:

O Governo está perfeitamente **consciente** das suas responsabilidades e espera que aqueles quem esta mensagem se dirige **assumam também, como cumpridores cidadãos que devem de 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. (2003:50 – grifos nossos)

O governo estaria “perfeitamente consciente” do que a reclusão dos infectados poderia ocasionar? Nem ele, nem os internos poderiam prever os acontecimentos. Além disso, verificamos a estrutura de ordem expressa pelo discurso autoritário: os infectados deveriam assumir as responsabilidades por quaisquer problemas advindos da internação.

Em diversos momentos, deparamo-nos com a paródia de vários tipos de discurso, tornando o texto ainda mais híbrido quanto à sua composição. Os textos de estudos médicos – o discurso normalmente empregado em simpósios – pode ser observado na seguinte passagem pelos vocábulos relacionados à oftalmologia (grifos nossos):

**Se o caso fosse de 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, quer dizer, continuaria a reagir correctamente aos estímulos luminosos encaminhados pelo nervo óptico (...) **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. (2003:30)

No excerto acima há a paródia do discurso médico pelos tipos de problemas visuais que podem ocorrer num indivíduo; observamos também o



tom irônico pela interferência do narrador quanto à observação do verbo “ver” ao final da citação.

O discurso religioso ou bíblico, principalmente o relacionado ao Apocalipse, pode ser percebido pelos vocábulos diretamente a ele relacionados e pela forma como as pessoas estão a discursar nas praças e nas ruas, . Verificamos isso quando o médico pede à mulher que o leve ao consultório (grifos nossos):

**O tempo está-se a acabar**, a podridão se alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno, (...)É uma grande verdade a que diz que **o pior cego foi aquele que não quis ver**(...) (2003:283)

A citação do dito popular e a alusão ao Apocalipse bíblico estão explícitas no trecho. Notamos que a expressão “O tempo está-se a acabar” nos direciona ao que realmente pensam as pessoas que ainda não recuperaram a visão tanto física quanto interior no romance.

Mais adiante na leitura, encontramos grupos de cegos que se reúnem em praça pública para pregar as mais excêntricas formas de religiosidade:

Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, a seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, a disciplina do vento, o perfume da lua, a reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. (2003:284)

Aqui nos deparamos com algumas idéias ligadas a algumas religiões e outras inventadas pelo autor: Cristianismo, Adventista, Judaísmo, Hinduísmo, por exemplo, juntamente com tradições dos incas e correntes filosóficas como a Rosa Cruz. Uma das interpretações plausíveis mediante a situação das pessoas apresentadas no trecho acima é a de que perdidos como estão nos espaços concretos da cidade – ruas, praças, edificações de todos os tipos, os indivíduos tentam buscar um espaço abstrato em que se encontrem seguros e possam recuperar a visão, no caso a religião, seja ela qual for, por mais absurda possa parecer. Esse espaço abstrato revela um outro oxímoro por apresentar “o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado”, ou seja, uma forma geométrica tátil.

Podemos entender que o narrador alerta para o perigo do fanatismo: seja qual for a crença quando seu seguidor demonstra fanatismo ela se transforma em cegueira, pois o devoto se torna um cego por não ver além do que os dogmas daquela crença determinam. O narrador, então, sugere que o indivíduo deva se despir de todas as suas crenças e paixões para que possa perceber criticamente o mundo à sua volta, ou seja, pela organização as pessoas vêem e entendem realmente o que acontece e podem analisar de forma crítica essa realidade, no entanto, com a cegueira advinda do fanatismo, tornam-se alienadas.

Desse modo, percebemos uma crítica a todos os tipos de credo religioso, e a todos os pensamentos definitivos; há de se ter em mente a

desconfiança das certezas pré-estabelecidas, em busca de provas da verdade diferentes dos métodos convencionais ligados às religiões.

A narrativa, nos diversos espaços apresentados no romance, se constrói a partir dos diversos gêneros discursivos empregados, seja pelas personagens seja pelo narrador.

Hutcheon nos adverte que

Nenhuma narrativa pode ser uma narrativa “mestra” natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos. É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o *status* de “mestras”, sem necessariamente assumir esse *status* para si. (1991:31)

Desse modo, verificamos que o texto formador de *Ensaio sobre a cegueira* não segue uma regra fixa quanto ao gênero romance ou ensaio, tornando-se híbrido, como afirmam vários teóricos (Rorty, Baudrillard, Foucault, por exemplo) sobre o pós-modernismo, sendo uma das características principais o emprego do paradoxo ou da contradição que se encontram unidos num mesmo texto.

Além disso, Hutcheon também afirma que

(...) esse tipo de romance híbrido atua no sentido de abordar e subverter essa fragmentação com seu recurso pluralizante aos discursos da história, da sociologia, da teologia, da ciência política, da economia, da filosofia, da semiótica, da literatura, da crítica literária, etc. A metaficção historiográfica reconhece claramente que é numa complexa rede institucional e discursiva de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua. (1991:40)

Essa subversão se faz presente no decorrer de toda narrativa, uma vez que nos deparamos com várias situações contraditórias, sejam elas situacionais ou discursivas.

A décima terceira particularidade da sátira menipéica se apresenta ao formar “um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, característico de toda linha dialógica de evolução da prosa literária” (1997:118), o que podemos ligar com o conjunto anterior de características e que confere ao texto literário o tom polifônico – as várias vozes que se entrecruzam, os vários estilos de diálogo e o diálogo com o leitor, por exemplo, como no seguinte trecho:

Duzentos e quarenta, note-se, e é um modo de dizer, porque são pelo menos vinte os cegos que não conseguiram encontrar um catre e dormem no chão. Em todo caso, reconheça-se que não é o mesmo terem de comer trinta pessoas daquilo que a dez haveria de caber, e distribuir por duzentos e sessenta o alimento destinado a duzentos e quarenta. (2003:117)

Temos aqui o diálogo com o leitor, principalmente quando utilizado o “note-se”, um expediente claramente chamativo para o que está sendo dito.

Um outro exemplo quanto ao enfoque da palavra pode ser notado no decorrer de toda a narrativa quanto ao verbo “ver” que adquire diversos sentidos e pode ser percebido nos seguintes exemplos (grifos nossos): “**vejo** tudo branco, senhor doutor” (2003:22) do primeiro cego no consultório, uma contradição, pois está cego; “**Verás** como tudo se irá resolver” (2003:23) da mulher do primeiro cego que tenta consolá-lo; “vou **passar os olhos** pelos livros, **rever** bibliografia” (2003:28) do médico para a esposa, o “rever” no sentido de estudar; “o paciente teria de **ver** tudo negro” (2003:30), também do

médico e que apresenta uma outra contradição – se o paciente está cego, como poderia “ver”; “Ainda **vejo** tudo branco” (2003:33) da rapariga dos óculos escuros no quarto de hotel ao cegar; “**Deixa-me ver**, pediu, examinou-lhe os olhos com atenção, Não **vejo** nada, a frase estava evidentemente trocada” (2003:38) da mulher do médico para o marido com o sentido de examinar; “(...) são luzes fraquinhas, mas **dá para vermos**, **Eu não vejo**, um dia **hás-de ver**, neste dia dou-te a candeia de presente.” (2003:263) o diálogo entre a mulher do médico e o rapazito estrábico, com o sentido de visualizar e com o sentido de vislumbrar um futuro melhor, ou seja, a recuperação da visão. A cegueira branca que não apresenta uma causa de deformidade da visão, revela-se uma metáfora sobre o estado em que as personagens “vêem” mas não enxergam.

O enfoque “em tom mordaz da atualidade ideológica” e que se apresenta “plena das imagens de figuras atuais” (1997:118-119) faz parte da décima quarta particularidade da sátira menipéica. No romance de Saramago podemos encontrar tais imagens, pois, como a narrativa se desenvolve em vários espaços urbanos, estas surgirão junto com figuras e construções encontradas nos grandes centros, como por exemplo os bancos e caixas automáticos:

(...) e não há que esquecer o pormenor das caixas automáticas, arrombadas e saqueadas até a última nota, no mostrador de algumas, enigmaticamente, apareceu uma mensagem de agradecimento por ter sido escolhido este banco, as máquinas são de fato estúpidas (...) (2003:255)

Os caixas eletrônicos, por exemplo, são parte integrante dos grandes centros urbanos e demonstram a tecnologia do tempo atual; a ironia

empregada no excerto – o agradecimento da instituição financeira – e o comentário de que as “máquinas são de fato estúpidas” leva-nos a entender que o homem evoluiu muito em termos tecnológicos; no entanto, esqueceu-se do aspecto social e humanitário.

Percebemos que os espaços caóticos criados por Saramago apresentam-se de forma irônica em relação ao mundo moderno, organizado e, mais para o centro da cidade sofisticado pelos edifícios e carros de luxo, pela tecnologia do trânsito – seja ele terrestre ou aéreo, pela presença de setores governamentais como hospitais, órgãos ministeriais (no caso o da saúde), supermercados, lojas de artigos eletroeletrônicos. O caos do mundo moderno se institui a partir do momento em que o primeiro cego causa tumulto no trânsito e, depois, pela cegueira que se alastra.

*Ensaio sobre a cegueira* apresenta um mundo de certa maneira diverso do globalizado em que os avanços tecnológicos apresentam o indivíduo desumanizado pois, o mundo moderno exige das pessoas uma nova forma de vida, uma constante transformação social, fazendo com que a humanidade se atualize constantemente; caso isso não ocorra, as pessoas se tornarão cegas em relação a tudo que as rodeia.

## **Considerações Finais**

Diante de tudo o que foi apresentado, podemos dizer que o espaço em *Ensaio sobre a cegueira* é de suma importância para que percebamos a trajetória que culmina na transformação das personagens.

Cada um dos espaços apresentados na narrativa, principalmente as casas, demonstra a maneira como as famílias conviviam bem como o relacionamento entre os integrantes de cada uma delas – a organização do primeiro casal, formado pelo médico oftalmologista e por sua mulher, e o cuidado entre eles; a do segundo casal, o primeiro cego e sua esposa, não tão integrados, haja vista o pensamento do primeiro cego de que a mulher reclamaria por ter sujado a sala com a quebra do vaso quando chegou à casa auxiliado pelo ladrão no início do romance.

No caso da rapariga dos óculos escuros e de seus pais, temos a casa que se apresenta como um espaço para as refeições e um lugar para dormir apenas; quanto ao velho da venda preta, que morava em uma pensão (“casa de cômodos”), percebemos sua solidão num lugar reservado apenas para descanso; no do rapazito estrábico, sabemos apenas de sua ligação com a mãe e que, aos poucos, vai se tornando um indivíduo mais independente.

Contamos ainda com os diversos labirintos apresentados na narrativa: o labirinto pessoal, que pode ser assim considerado pela transformação das personagens; os labirintos espaciais abertos como as ruas da cidade e fechados como o manicômio, onde há o início do aprendizado de uma nova forma de sobrevivência. A presença desses labirintos exprime a



natureza do contato com o inconsciente para que haja o início do processo de individuação (em termos junguianos), uma vez que as personagens perdem sua individualidade a partir do momento em que cegam, e de autoconsciência, nas palavras de Bakhtin. Esse processo de conscientização se inicia quando há a primeira ocorrência da cegueira branca e, posteriormente, quando os acometidos por ela são levados ao manicômio; após várias peripécias no interior desse espaço que se incendia, temos a peregrinação de volta às casas pelos labirintos da cidade até chegar à casa do médico, quando os cegos começam a recobrar a visão. A partir do momento em que há a comunhão, a participação e a solidariedade entre as personagens, verificamos que ocorre a transformação de pensamentos e de ações entre os integrantes do grupo principal.

Uma outra possibilidade de compreensão dos espaços exteriores e interiores influenciando nas ações das personagens poderia ser a seguinte: a maior parte das ações se dá no interior de quatro paredes o que influencia, também, na transformação pessoal – há a degradação das personagens em sua forma de agir e de pensar, e, posteriormente, verificamos o aprimoramento das personagens formadoras do grupo principal. Quanto ao aspecto exterior ou físico, verificamos a degeneração e a transformação sofridas pelo corpo, como por exemplo, o emagrecimento. Com o advento da cegueira branca e com o aprisionamento no manicômio, as personagens nucleares transformam-se, cada uma a seu modo e a seu tempo, integrando-se, entendendo-se, auxiliando-se mutuamente.

Os espaços das ações das personagens, e aqui destacamos as do grupo principal, são diferentes e ao mesmo tempo integrados. Ao analisarmos os lugares e não-lugares no decorrer deste trabalho, notamos a tensão entre eles por apresentarem aspectos antagônicos, ou seja, de “lugares” passam a “não-lugares” e vice-versa. As residências, antes lugares fixos para cada um dos integrantes do grupo principal, tornam-se lugares de passagem, isto é, não-lugares, como por exemplo a casa da rapariga de óculos escuros. O oposto também ocorre, haja vista que o manicômio de não-lugar passa a lugar.

A mesma tensão também se verifica entre as personagens, pois mudam de comportamento, apesar do medo de saberem o que realmente são e da impotência que sentem diante da cegueira. Elas se apresentam com características contraditórias e integradas: os pólos negativo e positivo de suas ações e de suas inclinações individuais afloram conforme as ações que cometem: a mulher do médico é boa esposa por seguir o marido e auxiliar a todos do grupo, mas torna-se assassina ao se vingar do chefe dos cegos malvados; a rapariga dos óculos escuros é uma prostituta, mas, ao tomar conta do rapazito estrábico, torna-se mãe cheia de cuidados e de afeto; o médico oftalmologista, que até então profissional e marido exemplar, torna-se amante da rapariga (mesmo que seja apenas por uma vez); o primeiro cego e sua mulher, antes egoístas e sovinas, tornam-se prestativos e solidários um com o outro e também em relação aos demais; o velho da venda preta, que se julgava imprestável, agora se mostra rejuvenescido pelo amor da rapariga de óculos escuros; o rapazito estrábico não apresenta muitas mudanças, a não ser a de que pouco pergunta pela mãe ao final da narrativa.

Por causa da cegueira generalizada as imagens que pertencem ao mundo visual se desestruturam e passam a ser percebidas por meio dos outros sentidos, ou seja, pelo tato, pelo olfato, pela audição e pelo paladar. Temos, então, a transformação das personagens acometidas pela cegueira branca ou não (no caso da mulher do oftalmologista) que têm de pensar numa nova forma de viver, constituindo um mundo diferente daqueles dotados de visão. Estas imagens projetadas por meio de outros sentidos apresentam uma relação de oposição entre a vida nos grandes centros urbanos e o inferno que homem criou. Assim sendo, temos o romance que se estrutura a partir de uma relação de oposições entre as ações das personagens e os espaços em que se encontram.

*Ensaio sobre a cegueira* contém, ainda, características da narrativa pós-moderna, a partir do momento em que mescla diversos gêneros literários, principalmente o romance e o ensaio, além da retomada de personagens de textos clássicos como Ariadne, representada pela mulher do médico, que faz de cobertores uma corda para se dirigirem até onde estão as caixas de comida e retornarem à camarata enquanto confinados no manicômio e por guiar o grupo de cegos pelo labirinto urbano.

O hibridismo do texto se dá, ainda, pela retomada de outros textos como por exemplo o mito de Ariadne ou a releitura de *As três Graças*, fazendo com que possa ser considerado um romance ensaístico por incorporar as características da sátira menipéica, na medida em que é um gênero que trabalha com as últimas questões filosóficas, tais como o modo de estar no mundo, que é amplamente examinado no romance, subvertendo-o; portanto, o

autor busca um novo gênero discursivo (híbrido) e, ao mesmo tempo, nos apresenta a retomada da autoconsciência das personagens, que ocorre por meio da interação com o outro.

Algumas características da sátira menipéia encontradas no romance podem ser listadas, tais como ousadia, na ruptura com o real, na modificação temática dos gêneros literários com suas incorporações híbridas. As personagens do romance sentem-se aliviadas ao reencontrarem suas antigas casas, mas antes descem ao inferno que é o manicômio; transitam por uma cidade ou país sem nome e são colocadas em situações fora do comum.

O mundo reproduzido pela narrativa encaminha o leitor a um espaço infernal, na medida em que o espaço urbano é tido como um aglomerado de labirintos, em que o homem se reduz a uma situação de barbárie.

Com a perda da visão perdem-se também as noções de espaço e de tempo; o texto, então, apresenta uma estrutura labiríntica na qual as personagens estão sujeitas às ações e às reações criadas por elas ou por outras que aparecem no decorrer do texto.

Uma das características da sátira menipéia encontrada no texto pode ser verificada quanto às oposições e contrastes tanto espaciais como comportamentais e isso pode ser exemplificado em *Ensaio sobre a cegueira* quanto o descaso demonstrado pelas autoridades com as pessoas acometidas pela cegueira branca no manicômio e que são tratadas como animais; a decadência moral pela qual passam para que alcancem a purificação; o luxo e a miséria; o bandido convertido etc. Incorpora freqüentemente elementos da

utopia social. Assim sendo, temos em *Ensaio sobre a cegueira*, de acordo com os estudos realizados por Bakhtin, o “grande aproveitamento dos gêneros intercalados: novelas, discursos e oratórias, as cartas, simpósios etc.” (2000:118).

O tempo da narrativa se apresenta múltiplo: cronológico como o episódio da quarentena, histórico pela narrativa se passar no século XX, mítico pela recontextualização do episódio das três mulheres comparadas às três graças e existencial, por se tratar de indivíduos de uma sociedade que procura um novo modo de estar nesse mundo cuja compreensão lhes escapa, integrando mito e razão.

A autoconsciência se dá por meio dos diálogos e da convivência entre as personagens por meio da recontextualização e reatualização de comportamentos dos primórdios do ser humano, quando indivíduo não estabelece uma distinção entre ele e o espaço, uma vez que ambos fazem parte do universo: o mito explica o que a razão não consegue explicar, fazendo com que o ser humano se reconheça no mito e na história da humanidade.

Assim sendo, ressaltamos que *Ensaio sobre a cegueira* ficcionaliza o ensaio, apresentando-se como um aglomerado de oxímoros: lugares que passam a ser não-lugares, demonização e divinização das personagens centrais, degradação e posterior ascensão dos indivíduos, os aspectos racionais em oposição à animalização do ser. O indivíduo se apresenta historicamente localizado no romance, pleno de consciência racional, haja vista a presença de elementos da modernidade, que tem revelada a consciência

primitiva, num processo de reconhecimento de si mesmo e dos outros que o cercam.

O presente trabalho apresenta apenas uma das inúmeras possibilidades de leitura, não se tratando, portanto, de uma obra fechada, sem possibilidade de ampliação e/ou revisão. Por ser romance rico em informações e detalhes, há a possibilidade de outros estudos acerca do tempo, sobre a linguagem empregada, os diálogos intertextuais e com outras artes (seja a pintura, como a retomada das obras Delacroix, Bruegel, Rafael Sanzio, Peter Paul Rubens ou Boticelli, seja a escultura, analisando as imagens religiosas ou as obras de Velásquez, por exemplo); a análise dos elementos esaísticos do romance no intuito de verificar as idéias contidas e seu desenvolvimento no decorrer da narrativa; as referências às graves conseqüências de uma sociedade em que a industrialização estreita a concepção de mundo dos indivíduos ou a polaridade cegueira/loucura.

*Ensaio sobre a cegueira* nos remete a uma nova ordem na vida, fazendo com que percebamos a lucidez e a visão como valores que dignificam o ser humano, por estarem intrinsecamente ligados à possibilidade de recuperação da estabilidade e da identidade. Há urgência, pois, na modificação de como agir nas relações interpessoais porque, como o próprio narrador nos diz, “o tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno” (1995:283). Assim sendo, é necessário que o homem acredite estar neste mundo para (re)inventar seu próprio futuro dia após dia.

## REFERÊNCIAS

## GERAL

ÁVILA, Affonso - *O lúdico e as projeções do mundo Barroco I - uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucas*, São Paulo, Perspectiva, 1994, 3ª edição .

\_\_\_\_\_ - *O lúdico e as projeções do mundo barroco II - áurea idade da áurea terra*, São Paulo, Perspectiva, 1994, 3ª edição.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo. Papyrus:1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo. Martins Fontes:2002.

\_\_\_\_\_ . *A poética do espaço*. São Paulo. Martins Fontes: 2005.

BAKHTIN, Mikhail - *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Frateschi Vieira, São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, 3ª edição.

\_\_\_\_\_ - *Questões de Literatura e Estética – A teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa de - *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail* - São Paulo, Edusp, 1994.

CALLOIS, Roger, *O homem e o sagrado*, Lisboa, Edições 70, 1979

CÂNDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul:2004.

CHEVALIER, j. E Gheerbrant, A. – *Dicionário de Símbolos*, Rio de janeiro, Livraria José Olympio Editora S.A., 1995, 9ª ed.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo. Perspectiva:2004.

ELIADE, Mircea - *O Sagrado e o Profano - A essência das religiões*, Tradução de FREITAS, Maria Teresa de - *Literatura e História - O Romance Revolucionário de André Malraux*, São Paulo, Atual, 1986, 1ª edição.



FRYE, Northrop, *Anatomia da Crítica*, tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973

\_\_\_\_\_ *La escritura profana: un estudio sobre la estructura del romance*, tradução -Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980

GULLÓN, Ricardo. *Espacio Y Novela*. Barcelona. Antoni Bosch Editor:1980

HANSEN, João Adolfo - *Alegoria - Construção e interpretação da metáfora*, São Paulo, Atual, 2ª edição, 1987.

HOCKE, Gustav R. - *Maneirismo: o mundo como labirinto*, tradução: Clemente Raphael Mahl, São Paulo, Perspectiva, 1984, 2ª edição.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro. Imago:1991.

\_\_\_\_\_ - *Uma teoria da paródia - ensinamentos das formas de arte do século XX*, Rio de Janeiro, Edições 70, 1985.

LINHARES, Temístocles - "O real e o possível", in *Introdução ao mundo do Romance* - São Paulo, Quíron, INL, 1976, 2ª edição.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática: 1976

MOISÉS, Massaud - *A criação literária - Prosa I*, São Paulo, Cultrix, 1994, 15ª edição, revista e atualizada.

\_\_\_\_\_ - *A criação literária - prosa* - São Paulo, Cultrix, 1995, 15ª edição.

\_\_\_\_\_ - *A criação Literária - Prosa II*, São Paulo, Cultrix, 1994, 15ª edição, revista e atualizada.

\_\_\_\_\_ - *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 1995, 7ª edição.

\_\_\_\_\_ - *Literatura: Mundo e Forma*, São Paulo, Cultrix, 1982.

NOVAIS, Adauto et alii - *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Óscar - *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996, 17ª edição, corrigida e actualizada.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo. Perspectiva:1979  
[www.cademeusanto.com.br](http://www.cademeusanto.com.br), em 29/06/2006.

\_\_\_\_\_ - *Estruturalismo e poética*, São Paulo, Cultrix, 1970.

\_\_\_\_\_ - *Introdução à literatura fantástica*, São Paulo, Perspectiva, 1992, 2ª edição.

\_\_\_\_\_ - *Os gêneros do discurso* - tradução Ana mafalda Leite, Lisboa, Edições 70, s.d.

### DE JOSÉ SARAMAGO

*O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

*Provavelmente Alegria*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987, 3ª edição.

*A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

*História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

*Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

*Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

*Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, 13ª edição.

*Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

*A Bagagem do Viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

*Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

*Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

*Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

### SOBRE JOSÉ SARAMAGO

Banco de Dados da Folha de São Paulo - "Saramago chega hoje e debate quinta na Folha", Folha de São Paulo, 25 de abril de 1988.

BERRINI, B. José Saramago: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

BRAGA, Isabel, O Estado de São Paulo, 31 de Janeiro de 1996.

BRIDI, M.V. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura Portuguesa*, São Paulo, V.7, nº 7, p.75-81:2005.

\_\_\_\_\_ Para além de Saramago: a leitura, no Brasil, de ficcionistas portugueses contemporâneos. *Anais*, Belo Horizonte, UFMG: 2002.

CAMPELO, Juril do Nascimento, "O romance português hoje", in *Arq. Centro Est. Port. UFPR*, Curitiba, 4(3): 29-36, out, 1985.

CARVALHAL, T.F. e TUTIKIAN, J.(org). Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis. Porto Alegre, Editora Universidade:1999.

CHAPARRO, M.C. Saramago no Brasil: a ilusão da prosperidade. Santarém, Ribatejo, Santarém, p.2, 10/09/1992.

CHIARETTI, Marco, "Acordo ortográfico cria nova polêmica", Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 23 de fevereiro de 1994.

COELHO, Marcelo, "A vidinha de Saramago", Folha de São Paulo, Caderno "Mais", 23 de fevereiro de 1997.

\_\_\_\_\_, "José Saramago deveria ser canonizado", Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 08 de janeiro de 1992.

COSTA, Francisco, "A identidade de Portugal em Cardoso Pires e Saramago", Folha de São Paulo, 05 de janeiro de 1991.

COSTA, Horácio, "O lugar de José Saramago", Folha de São Paulo, 27 de abril de 1988.

COURI, Norma - "Saramago desiste de representar Portugal", *VIP Exame*, setembro de 1992.

COUTO, José Geraldo - "Saramago quer carta de deveres humanos", Folha de São Paulo, Ilustrada, 02 de fevereiro de 1996.

DAMULAKIS, Gerana - "Saramago, sempre Saramago", in *Quinto Império*, nº 9, 2º semestre de 1997.

DUARTE, Lélia Parreira et alli - "José Saramago, tecedor de História", in *Encontro Nacional de Culturas de Países de Língua Portuguesa*, UFMG, agosto de 1997.

DURÁN, Cristina R. - "Ser escritor é fazer a opção da liberdade", O Estado de São Paulo, Caderno 2, 27 de janeiro de 1996.

\_\_\_\_\_, "Saramago vem receber Prêmio Camões", O Estado de São Paulo, Caderno 2, 27 de janeiro de 1996.

\_\_\_\_\_, "Saramago quer deter o tempo com palavras", O Estado de São Paulo, Caderno 2, 27 de janeiro de 1996.

\_\_\_\_\_, "José Saramago trava sua guerra santa", O Estado de São Paulo, Caderno 2, 24 de julho de 1996.

FAJARDO, E. "Para vencer o racismo, é preciso paciência, talento e tempo". *Cadernos do Terceiro Mundo*, Ano 2, nº194, abr/mai/1996, p.12-15.

GOMES, Álvaro Cardoso – *A Voz Itinerante*, São Paulo, Edusp, 1993.

GONÇALVES, Adelto - "Saramago, fama na maturidade", *O Estado de São Paulo*, 01 de agosto de 1990.

LOPONDO, Lílian (org) – *Saramago Segundo Terceiros*, São Paulo, Humanitas, 1998.

\_\_\_\_\_. *A recepção dos romances de José Saramago em Portugal e no Brasil*. Congresso Internacional ABRALIC. Belo Horizonte, UFMG:2002.

MALEVAL, M. do A. Cavaleiros e santos medievais revisitados por Saramago. Caderno de Resumos do XX Encontro de Professores Brasileiros e Literatura Portuguesa – "No limite dos sentidos". Rio de Janeiro, UFF:2005.

MEDINA, Cremilda - Três presenças da cultura portuguesa", *O Estado de São Paulo*, 07 de novembro de 1991.

MONGELLI, L. M. de M. Um teatro carente de ambigüidades. São Paulo. *Jornal da Tarde*: Caderno de Sábado, p.5, 09/05/1998.

NUNES, Maria Leonor - "O escritor vidente", Lisboa, *Jornal de Letras*, 25 de outubro de 1995.

PONZIO, Ana Francisca - "Saramago: paixão pelo romance, na descoberta de si próprio", *Jornal da Tarde*, 27 de abril de 1988.

PITERI, Sônia Helena de O.R. - "A desconstrução da história oficial", in *Boletim do CEP* Jorge de Sena, Araraquara, UNESP, ano IV, nº 8, julho/dezembro de 1995.

PIZA, Daniel - "Congresso debate crise e futuro da América Latina", *O Estado de São Paulo*, 18 de agosto de 1992.

RATTNER, Jair - "Escritor mora a 150 metros do Parlamento", *Folha de São Paulo*, 02 de março de 1991.

\_\_\_\_\_. - "Livro é sucesso em Portugal", *Folha de São Paulo*, 30 de abril de 1993.

RÓNAI, Cora - "José Saramago: A utopia viva do romancista", *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 02 de outubro de 1987 (entrevista concedida a Millôr Fernandes).

SARAMAGO, José - "A necessária reinvenção da língua portuguesa", Lisboa, *Letras*, s.d.

SCALZO, Marília - "Saramago diz que romancista deve indagar o passado", *Folha de São Paulo*, 30 de abril de 1988.

VIEGAS, Francisco José - "Saramago", in *Ler/Livros & Leitores*, Lisboa, primavera de 1989.

(\*) da Reportagem Local - "As novas cordas e cores da literatura portuguesa", *Folha de São Paulo*, 07 de novembro de 1984.

(\*) Não há indicação do nome do jornalista.

### **SOBRE ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA**

ABRAMO, Bia - "Saramago anuncia a cegueira da razão", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 18 de outubro de 1995.

ALVAREZ, Aurora G.R. e LOPONDO, L[ilian. "O diálogo socrático como instrumento de construção da autoconsciência". Trabalho apresentado no XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. ABRAPLIP:2005

BELARMINO, Joana. "De Sábado a Saramago: A Literatura e suas metáforas sobre a cegueira". <http://www.intervox.nce.ufri.br/~joana/textos/tecni05.html>, 19/02/04.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. "Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago". Atas do VI Congresso da Associação Internacional de Lusianistas, 1999. [http://www.geocities.com/ail\\_br/entreoveroolhar.html](http://www.geocities.com/ail_br/entreoveroolhar.html).

\_\_\_\_\_. O não-lugar da escritura: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago.

<http://www.alfarrabio.di.minho.pt/vercial/zips/shirley01.rtf> - às 00h37

\_\_\_\_\_. A (des)construção da identidade nos romances de José Saramago.

<http://www.alfarrabio.di.minho.pt/vercial/zips/shirley02.rtf> - às 00h47

CHAUVIN, J.P. Dialética da cegueira: *Ensaio sobre a lucidez* de Saramago. Caderno de Resumos do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa. São Paulo. USP:2005.

CONRADO. I.S. Marxismo e literatura: um olhar sobre o herói em *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago. Caderno de resumos do 10º SILEL – Simpósio Nacional de Letras e Lingüística. Uberlândia. UFU:2004.

COELHO, Marcelo - "Fábula Assustadora", in *Teoria e Debate*, São Paulo, *Revista trimestral do PT*, ano 9, nº 31, abr/mai/jun, 1996.

COUTO, José Geraldo - "Saramago vem ao Brasil falar contra a cegueira da razão", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 27 de janeiro de 1996.

GALERA, A cegueira contemporânea e seu diagnóstico: uma reflexão em torno da narrativa *Ensaio sobre a cegueira* (1995) de José Saramago. Caderno de Resumos do I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa. São Paulo. USP:2005.

GAMA, Rinaldo - "Com os olhos abertos", in *Veja*, 25 de outubro de 1995.

GONÇALVES FILHO, Antonio - "Saramago escreve a parábola da indiferença", *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 18 de outubro de 1995.

MRECH, L.M. *Faces e contrafaces: o diferente no escrito, uma leitura psicanalítica do livro Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. Campinas: Mercado de Letras/associação de Leitura do Brasil, 2001.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de - "O outro - personagem sem nome?", in *Dossier*, s.d.local de publicação?

PEREIRA, Joceli da S. A intratextualidade entre *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira*. Caderno de Resumos do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro. UFF:2005.

RICHTER, N.G. Dialogismo em *Ensaio sobre a cegueira*. Caderno de Resumos do XX Encontro de Professores Brasileiros e Literatura Portuguesa – “No limite dos sentidos”. Rio de Janeiro, UFF:2005.

SCHWARTZ, Adriano - "Um iluminista às avessas", *Folha de São Paulo*, "Mais!", 28 de janeiro de 1996.

SEIXO, Maria Alzira - "Crônica sobre um livro anunciado", in *Jornal de Letras*, Lisboa, 11 de outubro de 1995.

SILVA, F. B.R. da. *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago ou o resgate da lucidez. Caderno de Resumos do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro. UFF:2005.

SOUZA, Maria Alice S. de. *Ensaio sobre a cegueira: a ética e os valores morais na construção das personagens femininas*. Caderno de Resumos do XX Encontro de Professores Brasileiros e Literatura Portuguesa – “No limite dos sentidos”. Rio de Janeiro, UFF:2005.

WANDELLI, Raquel. "A cegueira dos gêneros". texto retirado do *site* <http://www.cce.ufsc.br/~wandelli/literatura/cegueira.html>, em 19/02/04.

## **ANEXOS**



JESUS – “outro homem com um cordeiro” (2003:300)





Nossa Senhora das Dores – “uma mulher com o coração trespassado por sete espadas”



São Marcos – “um homem com um livro aberto”



São Miguel Arcanjo – “homem com uma lança dominando um homem caído,  
chavelhudo e com pés de bode”



Santa Ana – “uma mulher a ensinar a filha a ler”



São Paulo (variação) – “homem com dois corvos”



São Jerônimo – “outro homem com um leão”



São José – “um velho calvo segurando um lírio branco”



São Lázaro – “mendigo que consegue ascender à santidade”





Santa Luzia – “mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava  
arrancados numa bandeja”



São Roque – “cães(que) lambiam asquerosas chagas de santos”



São Marcos (variação) – “homem com um livro aberto”



São Sebastião – “homem com o corpo cravejado de flechas”



Santa Clara – “mulher com uma lanterna acesa”



Santa Luzia – variante de imagem



Santa Tereza D'Ávila – “mulher com uma pomba”





São Miguel - variante



Cristo Crucificado (Velásquez) – “aquele homem com uma venda branca pregado na cruz)





São Pedro – “um velho de barbas compridas com três chaves na mão”





A parábola dos cegos (1568), de Bruegel





As três Graças, Rafael Sanzio







As Três Graças (variação) - Peter Paul Rubens (Século XVII)





A liberdade guiando o povo, Delacroix





A Primavera (1489), de Botticelli onde aparecem as Três Graças

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)