



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Formação de Professores

Gyselly Regina da Silva Sobrinho Bosi

**Cegos que, vendo, não vêem: as multiplicidades do olhar em  
Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago**

São Gonçalo  
2021

Gyselly Regina da Silva Sobrinho Bosi

**Cegos que, vendo, não vêem: as multiplicidades do olhar em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Norma Sueli Rosa Lima

São Gonçalo

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHD

B743 Bosi, Gyselly Regina da Silva Sobrinho.  
Cegos que, vendo, não vêem; as multiplicidades do olhar em  
Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago / Gyselly Regina da Silva  
Sobrinho Bosi. – 2021.  
100 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Norma Sueli Rosa Lima.  
Dissertação (Mestrado Letras e Linguística) – Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Saramago, José, 1922 - 2010 – Crítica e interpretação – Teses.  
2. Saramago, José, 1922 – 2010. Ensaio sobre a cegueira – Teses. 3.  
Alegoria – Teses. 4. Imoralidade – Teses I. Lima, Norma Sueli Rosa. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de  
Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994 CDU 869.0-95

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Gyselly Regina da Silva Sobrinho Bosi

**Cegos que, vendo, não vêem; as multiplicidades do olhar em Ensaio sobre a  
cegueira, de José Saramago**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 26 de outubro de 2021.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Norma Sueli Rosa Lima (Orientadora)  
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Eloísa Porto Corrêa Allevato Braem  
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa  
Universidade do Estado de Mato Grosso

São Gonçalo

2021

## DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Valdeci e Regina, por todo amor dedicado a mim, por todo o sacrifício, e por serem meus maiores incentivadores.

## AGRADECIMENTOS

A Deus e Nossa Senhora de Fátima, em primeiro lugar, por terem me permitido viver essa experiência tão intensa.

Aos meus pais, a quem devo tudo e sempre dedicarei todo o meu sucesso. Valdeci Sobrinho e Regina Sobrinho, capazes de abrir mão da própria felicidade para que eu possa construir a minha. Só nós sabemos o quanto foi difícil chegar até aqui. Queria dividir com vocês, leitores, mas só cabe a nós. Serei eternamente grata por tudo o que fizeram, e ainda fazem, por mim. Tive tudo o que vocês não puderam ter, e espero um dia poder retribuir a altura. Obrigada por sempre me apoiarem em todas as minhas escolhas, pelo brilho nos olhos e sorriso no rosto ao falar de mim. Graças a vocês e sempre por vocês! Meu alicerce!

Ao meu irmão Diego Sobrinho, meu melhor amigo! Homem digno e corajoso, e que tem toda a minha admiração.

Ao pequeno que não nasceu de mim, mas nasceu para mim. Maurílio Sobrinho, terás sempre o meu amor.

A Raphaell Alexandre, comigo há 12 anos, sempre me apoiando quando preciso. Pessoa que tanto admiro pela determinação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, PPLIN, por acolher tão bem os alunos.

À Pollyana Vargas, ex-secretária do PPLIN, sempre tão solícita e disposta a nos ajudar.

Aos professores e professoras do PPLIN e da Faculdade de Formação de Professores (FFP), FFP que desde 2012 tem sido minha segunda casa. Vocês são meus ídolos! Como eu vos admiro por serem tão resilientes, cultos, e dividirem com os alunos o conhecimento de vocês. Talvez não saibam, mas com pequenos gestos e palavras de apoio, vocês são capazes de acender uma luz dentro de nós. Acenderam em mim!

Ao professor Dr. Paulo César de Oliveira, pelas ótimas trocas no PPLIN e por ter me apresentado *Baratas*, da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga. Este livro me marcou significativamente, me arrancou lágrimas e me fez dar mais valor a pequenos momentos.

À professora Dra. Eloísa Porto, tão gentil, compreensiva e atenciosa. Por fazer parte da minha banca de qualificação e agregar ainda mais. Na graduação eu só tive uma disciplina com ela, mas no PPLIN consegui acompanhá-la em todos os cursos, e se tivesse mais eu faria com prazer.

À professora Dra. Cláudia Aymoré, da Universidade Federal de Alagoas, que no seu curso de extensão no início da pandemia me fez gostar ainda mais de Saramago, reunindo alunos de forma inusitada, para compartilhar diferentes olhares sobre o Ensaio e sobre a vida.

À professora Vera Maquêa, por ter me dado a honra de fazer parte da minha banca de qualificação. Por ser tão gentil e extremamente cuidadosa nos seus apontamentos. Pela questão do olhar, professora.

Às professoras da graduação da FFP que estarão sempre em meus agradecimentos: Dra. Vera Teixeira da Silva e Dra. Gysele Colombo. Gysele, pelo coração enorme, pelo abraço, pelas palavras e por ter me amparado no dia que eu mais precisei. Vera, por ser tão compreensiva, sincera e acolhedora. Ao também professor da FFP, Dr. Marcello Pinto, pela oportunidade de me permitir exercer do meu jeito o que eu mais gostava, a Literatura. Vocês contribuíram significativamente para a minha formação, e isso me deu vontade de ir além.

À minha querida orientadora Dra. Norma Lima, que me adotou e acolheu desde a graduação. Que com o seu marcador amarelo (eu não poderia deixar de falar do amarelão, “profe”) corrige o meu trabalho, com todo cuidado e respeito. Serei eternamente grata por você ter me dado a honra do seu marcador amarelo, e depositar em mim o seu olhar. Por ainda na graduação me dizer que sou “uma menina de ouro!”. Lembra? Obrigada por me aceitar, acolher meu trabalho, e acreditar em mim quando nem eu acreditava. Obrigada pela sua dedicação, e pela paciência comigo. Você despertou em mim algo que eu só sentia pelos meus pais, que era o meu medo de te decepcionar de alguma forma. Falhei um pouco na reta final do mestrado, mas obrigada por não desistir de mim! Admiro muito a Dra. Norma Lima, e tenho um enorme carinho pela pessoa Norma! Um dia serei igual a você, mas o meu marcador de texto será roxo. Obrigada por tudo! Serei eternamente grata!

Aos colegas da turma 2019.1. Queridos, vocês fizeram esse processo ser um pouco mais leve. Juliana Isaias e Mayara Resende, que conheci minutos antes da prova, que me deram força e de concorrentes passaram a ocupar um lugar no meu

coração. Andrelize Calheiros, por todo carinho. Isabela Azevedo, Eduarda Werneck e Karina Flôr, por compartilharem um pouco da vida de vocês, e que mesmo com tantas diferenças a gente pode se dar bem. Catarina de Oliveira, por ser tão amiga, pela paciência que tem comigo, por estar sempre disposta a me ajudar, ser tão doce e chorona. Catarina, um dia te darei um cascudo por me fazer ter vontade de chorar junto com você. Obrigada, menina! Seu coração é gigante e eu tenho muito o que aprender com você. Leonardo Ramos, meu amigo, por me compreender tão bem, por todo o incentivo, por confiar em mim, pelo ombro amigo (que em tempos de quarentena virou tela amiga), por ser tanto que nem sei descrever, só agradecer!

Por fim, sou grata a todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram a encerrar mais um ciclo. Não foi fácil, mas nos momentos em que pensei que eu não fosse conseguir, tive o afeto de algum de vocês.

Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava?

*Guimarães Rosa*

## RESUMO

BOSI, Gyselly Regina da Silva Sobrinho. *Cegos que, vendo, não vêem: as multiplicidades do olhar em Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O privilégio concedido à tradição visual é uma ocorrência que remota desde a Antiguidade. Em suas obras, José Saramago também costuma depreender significativa importância à questão da visualidade, dialogando com tônicas de cunho social, político e humanitário. No presente trabalho realizamos um estudo crítico sobre os diferentes sentidos do olhar em *Ensaio sobre a cegueira*, romance em que as personagens se encontram frente à deterioração do caráter humano e da cegueira moral. O olhar multifacetado que aponta para a distinção entre o ver e o reparar; o multiperspectivismo que gira em torno da falta de visão, nos leva a problematizar esta questão não a partir do sentido físico em si, mas por um viés alegórico e filosófico. À luz de teóricos como Maurice Merleau-Ponty, Teresa Cerdeira da Silva, Maria Alzira Seixo, Michel Foucault, Alfredo Bosi, Marilena Chauí, entre outros, empreendemos um estudo acerca do olhar e da falta dele, como uma alegoria das relações sociais e da desumanização que corrói o indivíduo contemporâneo.

Palavras-chave: Ensaio sobre a cegueira. Multiplicidades do olhar. Alegoria.

Cegueira moral. Desumanização.

## ABSTRACT

BOSI, Gyselly Regina da Silva Sobrinho. *Blind people that, seeing, cannot see: the multiplicities of the look in Blindness*, by José Saramago. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The privilege given to the visual tradition is an occurrence that goes back to Antiquity. In his works, José Saramago also tends to understand the importance of the issue of visibility, dialoguing with social, political and humanitarian tones. In the present work, we carry out a critical study of the different meanings of looking in *Blindness*, a novel in which the characters are mentioned in front of the deterioration of human character and moral blindness. The multifaceted look that points to a distinction between to see and to repair; the multiperspectivism that revolves around the lack of vision leads us to problematize this issue not from the physical sense, but from an allegorical and philosophical bias. In the light of theorists such as Maurice Merleau – Ponty, Teresa Cerdeira da Silva, Maria Alzira Seixo, Michel Foucault, Alfredo Bosi, Marilena Chauí, among others, we undertook a study about the look and the lack of it, as an allegory of social relations and dehumanization that corrodes the contemporary individual.

Keywords: Blindness. Multiplicities of the look. Allegory. Moral blindness.

Dehumanization.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>NAS ENTRELINHAS DA FICÇÃO</b> .....	15
1.1	<b>Uma ficção ensaística sobre questões histórico-sociais</b> .....	18
1.2	<b>A construção do Ensaio</b> .....	21
1.2.1	<u>Um romance que se quer ensaio</u> .....	29
1.3	<b>As peças do Ensaio: os cegos que, vendo, não vêem</b> .....	36
2	<b>VISÃO E INVISIBILIDADE: OS OLHARES SOBRE A CEGUEIRA</b> .	43
2.1	<b>A compreensão da cegueira ao longo da história</b> .....	45
2.1.1	<u>A concepção de cegueira na Pré-História</u> .....	47
2.1.2	<u>A concepção de cegueira na Idade Antiga</u> .....	48
2.1.3	<u>A concepção de cegueira na Idade Média</u> .....	50
2.1.4	<u>A concepção de cegueira na Idade Moderna e Contemporânea</u> .....	53
2.2	<b>A pluralidade do olhar</b> .....	54
2.3	<b>As percepções do olhar</b> .....	57
3	<b>OS OLHARES QUE APRISIONAM E UM OLHAR QUE LIBERTA</b> ..	68
3.1	<b>Novos laços e velhas amarras</b> .....	70
3.2	<b>Os olhos do poder</b> .....	74
3.3	<b>Em terra de cegos quem pode olhar não é rainha</b> .....	83
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	94

## INTRODUÇÃO

O caos é uma ordem por decifrar

*José Saramago*

*Ensaio sobre a cegueira* é uma das obras mais conhecidas do escritor português José Saramago. Embora tenha sido bastante estudada, esta obra ainda desperta um grande interesse nos pesquisadores. Com uma escrita peculiar e um enredo denso do início ao fim, alguns leitores sentem um certo estranhamento ao iniciar a leitura deste romance. Há quem diga que ele é de difícil leitura, mas também há quem sinta um enorme fascínio por tamanha engenhosidade.

Nesse trabalho em que o autor faz do homem e da sua condição na sociedade o foco das suas criações, valeu ao escritor o Nobel de Literatura em outubro de 1998, tornando-o o único autor português a obter este título.

*Ensaio sobre a cegueira* tem o início narrando a agitação de uma cidade. Neste romance não há demarcação espaço-temporal, o que significa que a obra não faz referência exclusivamente à sociedade portuguesa.

Motoristas impacientes aguardam no semáforo. Automóveis aceleram enquanto pessoas cruzam a faixa de pedestres. Enfim, o sinal verde ilumina-se. Sons de buzinas enfurecidas disparam quando alguns carros tentam avançar e são impedidos por um outro carro que se mantém parado. Eis que de repente ouve-se a voz aflita do condutor deste automóvel: estou cego! “A partir de agora deixara de poder saber quando o sinal estava vermelho”<sup>1</sup> (SARAMAGO, 1995, p.13). Assim tem início a epidemia de cegueira que será descrita por José Saramago.

Acometidos pelo “mal branco”, modo como em alguns momentos da narrativa será denominada a cegueira, as personagens perdem a visão uma a uma, como se fosse uma espécie de reação em cadeia. Contudo, apenas com uma mulher não

---

<sup>1</sup> Todas as citações desta pesquisa, tanto as extraídas da obra literária, quanto do material teórico e pesquisas de apoio, estão transcritas exatamente da forma como os autores publicaram. Optei por manter as escritas no formato da publicação original, sem fazer atualizações de acordo com o novo acordo ortográfico. Os excertos de *Ensaio sobre a cegueira* merecem atenção especial, uma vez que, nesta obra há uma certa peculiaridade na escrita de José Saramago. Pode haver letra maiúscula no meio das frases ou ausência de interrogação, por exemplo, mas está tudo conforme o autor escreveu.

aconteceu, essa, então, passa a carregar a responsabilidade de enxergar quando todos já estavam cegos.

Essa súbita e inexplicável epidemia de cegueira quebra um aparente equilíbrio social. Devido a essa enfermidade até então sem explicação científica, o Governo se vê obrigado a confinar os cegos infectados em um manicômio abandonado a fim de garantir a ordem social. Lá, os indivíduos passarão por um difícil processo de aprendizagem. Eles serão conduzidos à descoberta da importância da coletividade, e aos poucos entenderão a necessidade de se esvair do egoísmo que recobre o ser humano como uma segunda pele.

A partir do momento da narrativa, em que o manicômio forma uma espécie de microcosmos da sociedade, podemos observar com mais clareza como o sujeito reage mediante às suas necessidades e, principalmente às suas incapacidades, além de como determinadas ações serão moldadas a partir de situações vividas.

Nesta obra de Saramago o poder se mostra sustentado pela força, seja pela autoridade exercida pelo Estado, ou pela lei do mais forte que se estabelece entre os próprios cegos. A segregação de grupos, abuso de poder, disputas, ganância, violência e abuso sexual, tudo isso representado em *Ensaio sobre a cegueira* como parte da tendência degradativa do homem ao viver em sociedade e a passividade em manter o *status quo*.

A questão do olhar é uma temática bem comum nos escritos saramaguianos, mas é no *Ensaio*<sup>2</sup> que ganha destaque. A cegueira, foco do romance, é um símbolo com muitos referentes, e o que nos interessa é a cegueira como a incapacidade do indivíduo de olhar o outro humanamente. José Saramago com sua constante preocupação com a sociedade e a condição humana, deixa transparecer a sua angústia sobre os caminhos que a humanidade tem trilhado.

Desse modo, articulados cegueira e olhar, este recebe uma pluralidade de sentidos que vai além do campo de visão. Como afirma Alfredo Bosi em seu ensaio *Fenomenologia do olhar*, “situar o olhar, historicamente ou psicanaliticamente, é descrever não só os seus limites, as suas determinações objetivas, mas também sondar a qualidade complexa da sua intencionalidade” (BOSI, 1988, p.79).

---

<sup>2</sup> Em alguns momentos desta pesquisa a obra será chamada apenas de *Ensaio*. A opção por ora chamá-la de *Ensaio*, ora chamá-la de romance, é apenas para não tornar a escrita repetitiva. A questão sobre o seu gênero literário abordada no decorrer do primeiro capítulo.

Em Saramago o olhar está além de mero alcance ao que é tangível, assim como os olhos são mais do que apenas órgãos da visão. Eles são capazes de apreender, duvidar, sentir, acolher, repreender, ver para reparar. O “mal-branco” que faz com as personagens percam o sentido da visão, está alegoricamente ligado à forma como os indivíduos conduzem o olhar. Em outras palavras, a cegueira do romance não significa necessariamente a perda da visão, mas sim, da possibilidade de enxergar.

Essa misteriosa enfermidade, que surge e desaparece sem nenhuma explicação científica, é a cegueira da razão e dos excessos, que em um enredo um tanto pessimista, dialoga criticamente com o modo de ser e estar dos indivíduos na sociedade. Para José Saramago, o homem, animal que se difere dos outros animais pela sua capacidade racional, faz uso dessa racionalidade de modo perverso. Quando um animal atinge o outro, ele faz por instinto. Já o homem, este faz por maldade, egoísmo, ganância, pretensão de poder. Essas características condenáveis ficam explícitas na conduta das personagens.

Desse modo, a cegueira alegórica faz uma crítica ao comportamento do ser humano, que nas palavras do escritor é: “um ser dotado de razão, razão disciplinadora, organizadora, mantenedora da vida, que deveria sê-lo e que não o é; o que eu critico é a facilidade com que o ser humano se corrompe, com que se torna maligno (SARAMAGO apud REIS, 1988, p. 111).

A cegueira do ensaio nos suscita inúmeras interrogações. E analisando as atitudes das personagens é possível nos questionarmos se, assim como na ficção, também somos “cegos que, vendo, não vêem”. Essa obra saramaguiana não nos dá resposta, pelo contrário, nos abre um leque de possibilidades sobre esta cegueira e os sentidos do olhar.

Mediante o exposto, o presente trabalho busca explorar possíveis caminhos interpretativos do olhar, ver e reparar, tanto a partir dos seus processos perceptivos, quanto como uma alegoria da condição humana. Para tal, essa dissertação está dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo intitulado como “Nas entrelinhas da ficção”, busca tratar de aspectos sociais e históricos através da literatura saramaguiana. Militante político no partido comunista português, José Saramago dizia não separar “o escritor do cidadão” (AGUILERA, 2010, p.207), deixando refletir em sua escrita um sentido ideológico e político. Com uma visão humanista e progressista da sociedade, o autor

transfere para o plano ficcional incômodos que o mundo lhe causara, principalmente no que diz respeito ao comportamento humano. A partir dessas questões, pretende-se, neste capítulo, mostrar o interesse de Saramago em tecer críticas a um corpo social tomado pela cegueira moral, ética e política. Para fundamentar este estudo, foi traçado um perfil biográfico do autor com referência na obra de João Marques Lopes. As subseções que compõem esta primeira parte, utilizam como base os produtos de alguns pesquisadores de José Saramago, como Teresa Cerdeira da Silva, Maria Alzira Seixo, José Carlos Reis e Fernando Gómez Aguilera.

No segundo capítulo intitulado como “Visão e invisibilidade: os olhares sobre a cegueira”, fizemos um estudo sobre a simbologia da cegueira ao longo dos tempos, para posteriormente traçar uma articulação com os signos do olhar. Nesta seção o olhar será analisado pelo viés filosófico, tendo como base os estudos de Maurice Merleau-Ponty sobre os sentidos da visão, e ainda a ideia que Platão depreende sobre a questão do olhar em *O mito da caverna*. Cabe ressaltar que, apesar de este trabalho não se tratar de um estudo comparado, a abordagem do clássico de Platão é de suma relevância para a nossa discussão. Algumas contribuições científicas de Leonardo da Vinci também agregam de forma significativa a este trabalho, assim como os estudos de Marilena Chaui e Alfredo Bosi.

O terceiro capítulo, “Os olhares que aprisionam e um olhar que liberta”, destina-se à análise do olhar do Governo e de outros dispositivos sobre as personagens do romance e as relações que se estabelecem entre os cegos. Aqui, o olhar é analisado por dois ângulos; o olhar do poder e o olhar de libertação, este último possibilitado principalmente pela importância que José Saramago atribui à personagem da mulher do médico durante toda a narrativa. Já a discussão acerca do poder é fundamentada a partir das ideias de Michel Foucault.

Sendo assim, o que é proposto neste trabalho é o estudo de *Ensaio sobre a cegueira* sob os vários aspectos do olhar.

## 1 NAS ENTRELINHAS DA FICÇÃO

Não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.

*Aristóteles*

Em 1991, sentado à mesa de um restaurante em Lisboa, eis que surge entre os pensamentos de Saramago o seguinte questionamento: “e se nós fossemos todos cegos?” Em seguida, o próprio responde a pergunta: “mas nós somos todos cegos!”. E é desta reflexão muito simples que nasce o livro.” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p.195).

Discussões sobre a relação entre História e ficção na produção romanesca de José Saramago são questões recorrentes quando se trata dos escritos do autor. Mas é a partir de *Ensaio sobre a cegueira* que, segundo a crítica, se observa uma mudança em sua escrita; da temática da História, da metaficção historiográfica, de ironia marcante com a construção histórica de Portugal, à escrita mais parabólica, ou mesmo alegórica dos tempos modernos, com o propósito crítico de mostrar determinados aspectos inquietantes da sociedade.

Esta inesgotável criação de José Saramago sobre as relações humanas, nos suscita questionamentos continuamente atuais, e que nos permite analisá-la em diferentes campos das ciências humanas e sociais. Neste romance de caráter abrangente, o autor faz uso da alegoria da cegueira para criticar a perversidade, a irracionalidade e o individualismo da sociedade contemporânea. Partindo da assertiva de Álvaro Cardoso Gomes sobre romancistas contemporâneos portugueses:

Saramago é o que mais abraça de maneira mais evidente uma arte compromissada, ou ainda, um romancista que acredita que o romance seja um instrumento de resgate das classes desfavorecidas e um instrumento de denúncia dos desmandos dos poderosos. Por isso, sua escrita é peculiar por inventar um narrador fortemente comprometido com uma ideologia, que, na maioria das vezes, mais do que apresentar os fatos, procura comentá-los, de modo a investir criticamente na realidade (GOMES, 1993, p. 34).

Se analisarmos cronologicamente, os romances de Saramago podem ser divididos por “fases”. A partir de 1995 inicia-se o “ciclo da alegoria”, momento em que as preocupações do escritor passaram a se voltar muito mais para a *pedra* do que para *estátua*, metáfora a qual o próprio Saramago faz uso para dividir a sua produção em dois momentos, como se encerrasse um ciclo para dar início a outro. Segundo ele, foi como se até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) estivesse a descrever apenas uma estátua, sem dar a devida dimensão à sua matéria prima, a pedra. “A estátua é a superfície da pedra. Quando olhamos para uma estátua, não estamos a pensar na pedra que está por detrás da superfície” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p.186). Logo, a dicotomia *estátua versus pedra* a qual Saramago se refere, teria uma relação com fatos históricos *versus* sujeito, respectivamente. “No primeiro caso, o sujeito é compreendido pelo panorama sócio-histórico-cultural do evento em que está inserido, enquanto no segundo, este prospecto de inserção temporal é entendido a partir do sujeito” (SILVA, 2017, p.16).

Desse modo, podemos dizer que, nos romances da *pedra*, o autor concentra-se em ficcionalizar a condição humana nas suas relações mais profundas: as fragilidades, o egoísmo, a insensatez e a relação com o outro. Assim, segundo Sandra Ferreira, tanto no *Ensaio* quanto em *A jangada de Pedra*, *A caverna* e *Todos os nomes*, há um lamento sobre as consequências do individualismo e uma tentativa de recuperá-lo por meio da tomada de consciência do sujeito. Ferreira acrescenta que:

O romance, geralmente encarado como um meio de retratar o comportamento humano, costuma, nas mãos de Saramago, adquirir o tom e a forma de uma paixão profética ancorada em uma estética fértil que recria, tacitamente, a fragmentação da experiência (FERREIRA, 2015, p. 14).

Saramago ficcionaliza a condição humana diante da complexidade do mundo contemporâneo, uma vez que, o que parece preocupar o autor são também as questões éticas, embasadas no respeito e na coletividade. Seus romances não são isentos de posição política, mas pensados na realidade do seu tempo e apresentados de modo ficcional, deixando a cargo do leitor a tarefa de construir suas próprias reflexões.

Como bem aponta Tzvetan Todorov em sua obra *A literatura em perigo* (2010), a literatura pode muito. Pois:

A literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo (TODOROV, 2010, p. 77).

Nesse sentido, é o que faz desta narrativa uma obra tão peculiar, rica de figuras e abordagens, o que nos possibilita percebê-la segundo o entendimento de diferentes campos de estudo, como por exemplo; a filosofia, a sociologia, a psicanálise e a ciência.

Apesar de a construção do *Ensaio* parecer querer abolir as marcas históricas, não há demarcação de tempo e espaço, a obra não deixa de compreender alegorias de cunho social. Assim, mediante a metáfora por trás do 'mal-branco', Teresa Cerdeira da Silva afirma que há “uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira, que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso” (SILVA, 1999a, p.116).

Saramago constrói seus textos de modo a manifestar alegoricamente aspectos de um “mundo possível”, deixando claro a existência da História como verossimilhança e não como verdade. Todavia, não é objeto deste trabalho voltar ao romance histórico do autor, mas em alguns pontos, entrecruzar o histórico e o discursivo. Consoante a premissa assente e, fazendo uso das palavras de Adriana da Silva, o que nos interessa neste trabalho é o modo como “o olhar do escritor se volta a essa partícula da temporalidade denominada presente, empreendendo uma crítica mais incisiva e sagaz sobre a nossa contemporaneidade” (SILVA, 2017, p.107).

Maria Alzira Seixo em *Saramago e o tempo da ficção* (1999), levanta questões sobre a problematização dos escritos do autor em função do processamento de sua ficção:

Um tratamento ficcional específico dos materiais da História, a que alguns chamam 'romance histórico', e que é certamente, pelo menos, um modo de refletir sobre a dimensão do tempo na ficção, seja ele o passado, o presente, o futuro, ou mesmo a perspectiva intemporal do ucrônico. [...] O que me interessa em Saramago não é a ficção da História, mas a história do processamento da ficção, no caso, a da globalidade dos seus escritos, que é urdidura em palavras da experiência temporal do homem que se recorta num cotidiano social (SEIXO, 1999, p.91).

Assim como no romance objeto de estudo, outras obras de Saramago também tiveram um afastamento da temática metaficcional, aproximando-se mais de abordagens filosóficas, de questões existenciais e de críticas à sociedade. Podemos citar *A caverna* (2000), *O Homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005), por exemplo. Desse modo, o autor deixa claro a sua necessidade de alegorizar as condições humanas hodiernas.

### 1.1 Uma ficção ensaística sobre questões histórico-sociais

Comunista e marxista, Saramago não separa o escritor do cidadão, deixando transparecer em suas obras, por meio de grandes alegorias, seu viés ideológico e suas inquietações acerca de questões histórico-sociais. De acordo com Horácio Costa, o processo ideológico-político de Saramago, que se afirmou principalmente após a Revolução do Cravos, pode ser visto com mais evidência no seu conjunto de crônicas, principalmente em *Os apontamentos* e *As Opiniões que o DL Teve*. Essas são as produções do escritor português que mais refletem a sua relação intelectual/social (COSTA, 2020, p. 76).

Através da tensão dialética entre o social e o ficcional, podemos tomar como exemplo a afirmativa de Wolfgang Iser em *Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional*:

O texto ficcional contém inúmeros fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sócio-cultural, quanto da literatura prévia ao texto. Assim retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta, entretanto, agora sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse (ISER, 1983, p. 388).

Muito embora não seja possível trabalhar este *Ensaio* por um registro histórico, uma analogia se faz possível, uma vez que:

O tempo da história dilui-se no tempo do discurso, os olhares do narrador e das personagens pertencem a uma mesma época, as vivências são coincidentes, as visões do Homem e do Mundo estão banalizadas pela mesma concepção genérica da sociedade (VIEIRA, 1999, p.388).

João Marques Lopez (2009), autor da biografia de Saramago, corrobora com essa ideia ao afirmar que, através das alegorias céticas de *Ensaio sobre a cegueira*, há uma implícita relação entre o texto e o contexto social do período de sua produção. Desse modo, a forma literária utilizada irá se configurar de maneira singularmente alegórica; “ao mesmo tempo em que cria um pequeno universo ficcional, permite também, por meio desse distanciamento, dessa figuração criada, emergir o oculto, a realidade concreta da qual se tenta tomar distância” (VIEIRA, 2009, p. 19).

Por ser um escritor engajado em questões de cunho social, é possível afirmar que tal característica tenha contribuído para que o autor tentasse representar, através das suas obras, problemas de cunho social. Para alguns críticos, como Odil José de Oliveira Filho, desde *Levantado do chão*, José Saramago deixa transparecer em sua produção certa influência do Neorrealismo, movimento em que:

Os escritores constituem, sob o véu de um neorrealismo, seu material literário a partir de uma observação aguda da realidade do país e vinculam a sua produção a uma mordaz crítica social. De modo que, o pós-74 se configura como um momento cujo inventário é de novas formas de ver/pensar o país e seus componentes sociais. É, sobretudo, a partir dessa década que a literatura portuguesa incorpora com maior grau de evidência temas inerente à diversidade dos estratos sociais (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 14)

Observa-se, então, a literatura funciona como forma de denúncia, quando nesse movimento os problemas dos homens deixam de ser individuais para se tornarem coletivos. Se em *Levantado do chão* a problemática foi voltada para a vida no campo, Em *Ensaio sobre a cegueira* os problemas voltam-se para a cegueira moral da qual o homem contemporâneo padece. Em outras palavras, os problemas se repetem em maior ou menor proporção como a estrutura geométrica de um fractal, que mesmo em partes separadas são capazes de repetir os traços da forma completa. Para Miguel Real (2020, p.26), “as voltas da História são incontroláveis e o futuro imponderável. Todo futuro encontra-se em aberto”.

Assim como os doentes de lepra, isolados da comunidade, eram encerrados em gafarias, assim os “cegos” são encerrados em campos de detenção, que, devido às condições de higiene e aos poucos recursos alimentares, se tornam rapidamente em verdadeiros campos de concentração. [...] Com efeito, de um ponto de vista analógico, a organização do campo e hierarquia entre os seus habitantes reproduz quase milimetricamente a sociedade exterior, assim como os valores individualistas, interesseiros, egoístas no

interior do manicômio reproduzem idênticos valores no seio da sociedade (REAL, 2020, p.26).

Desse modo, tanto na História da sociedade quanto na ficção, determinados comportamentos e valores parecem permanecer imutáveis. Seguindo a ideia da historiadora Elizabeth Torresini (2007), o romancista e o historiador desempenham a tarefa de refletir e analisar os padrões de comportamento e convivências sociais. Assim, as experiências literárias dos indivíduos são “carregadas de seu tempo, de seu espaço, bem como de outros tempos e outros espaços, são somas de vivências coletivas” (2007, p.51). Corroborando com esta ideia, Maiquel Röhrig afirma que este romance possui tripla temporalidade, uma vez que:

Aponta ao mesmo tempo para o tempo de sua produção, para o passado e para o futuro. Dessa forma, podemos dizer que Saramago refere-se alegoricamente ao modo como os seres humanos viveram antes da escrita de seus livros, no momento em que estes vieram à luz e como ainda temos vivido (RÖHRIG, 2020, p.201).

Desse modo, podemos ratificar a ideia da cegueira como uma alegoria para a falta de visão do mundo perante questões humanitárias, políticas, sociais e sobre as relações interpessoais ficcionalizadas na obra. Na biografia do escritor, Lopes (2009, p.173) relaciona o “mundo em números ou o apocalipse segundo Saramago” com alguns dados da história do século XX, retirados dos *Cadernos de Lanzarote* (1996), um dos diários de José Saramago.

1300 milhões de pessoas vivem abaixo do nível de pobreza absoluta; um terço delas subsiste com menos de 150 escudos diários; 750 milhões de pessoas estão desnutridas; mais de metade da população da Ásia vive na miséria; uma de cada duas pessoas ao sul do Saara está condenada à penúria; 15 milhões de crianças com menos de cinco anos morrem anualmente por doenças que poderiam evitar-se [...] há 1000 milhões de analfabetos, dois terços dos quais são mulheres adultas; nas zonas rurais há 550 milhões de mulheres pobres, o que significa mais de 50% da população camponesa mundial... Hoje é o Dia Internacional para Erradicação da Pobreza. Que a todos faça bom proveito. (SARAMAGO apud LOPES, 2009, p. 173-174).

Se comparamos os dados supratranscritos com as condições de precariedade e abuso em que os cegos de manicômio se encontram, quantos sujeitos hoje, em pleno século XXI, não sobrevivem nas mesmas condições? É essa a representação de um mundo caótico onde se encontra a cegueira. Nas entrelinhas da ficção

Saramago deixa marcas de sua inquietação frente a um tempo penoso. Como alega a personagem da mulher no médico oftalmologista:

Quando se acabar tudo teremos de ir por esses campos à procura de comida, arrancaremos todos os frutos das árvores, mataremos todos os animais a que pudermos deitar a mão, se entretanto não começarem a devorar-nos aqui os cães e os gatos (SARAMAGO, 1995, p. 299).

Desse modo, a afirmação da mulher reforça a ideia de que alguns valores precisam ser repensados. O individualismo e a ganância do ser humano é tanto que, mesmo o homem sendo dotado de racionalidade, em certos momentos consegue ser menos do que animal.

## 1.2 A construção do Ensaio

O peculiar estilo saramaguiano já despertou reações negativas da crítica literária portuguesa, que chegaram a acusar o autor de produzir erros grotescos por falta de conhecimento da bibliografia básica. Como se não bastassem críticas infundadas à sua forma de escrita, houve quem colocasse a sua intelectualidade em dúvida, afirmando que José Saramago aprendeu a escrever com Isabel de Nóbrega, sua antiga companheira com quem viveu até meados dos anos 1980.

O que, *a priori*, não foi levado em conta, foi o longo convívio que José Saramago teve com a Língua antes de ingressar no campo literário. A experiência como jornalista, crítico literário, crítico político e tradutor, lhe acrescentou um arcabouço teórico sobre a sua concepção de Língua. A esse propósito, a visão que o autor fomenta sobre o plano literário é a de recriar o criado, reinventando e ampliando formas literárias.

Em *Terra do Pecado* (1947), Saramago seguia as regras convencionais de pontuação. No entanto, é a partir de *Levantado do Chão* (1980) que o autor faz uma transição estilística e de gênero, lançando mão de recursos que convencionou-se chamar de *estilo saramaguiano*. A não-linearidade do discurso, o coloquialismo, abandono da pontuação convencional de diálogos, uso de ditos populares,

linguagem discursiva mais próxima da oralidade, proporcionam à narrativa a mobilidade de uma fala cotidiana. Maria Alzira Seixo observa que:

O cotidiano parece particularmente saliente, na obra de Saramago, como duração vivida e como afirmação de subjetividades; a subjetividade do escritor, a dos seus heróis, a de personagens várias – o que nos leva a poder entender os seus textos, não como afirmações psicologistas, mas como captações da fala (comum, díspar ou mesmo conflituosa) de uma comunidade (SEIXO, 1999. p. 91.).

Saramago propõe ao leitor uma proximidade com uma situação real de fala, demonstrando apelo à oralidade, abolindo o uso de travessão no registro das falas das personagens, além do uso de vírgulas ao invés de pontos finais de períodos, e parágrafos longos. Ao subverter as regras tradicionais de pontuação a que o leitor já está acostumado, essa alteração pode provocar um certo estranhamento, uma vez que dificultaria a entonação dos diálogos no ato da leitura, apesar de, paradoxalmente, ocorrer o resgate da tradição oral dos contadores de história.

Essa renovação estética saramaguiana com discurso direto iniciado com letra maiúscula após uma vírgula, ausência ponto de interrogação, exclamação, o uso de letras maiúsculas após uma vírgula para marcar a mudança de interlocutor, são marcas do estilo do autor. A passagem abaixo, referente a uma conversa telefônica entre o médico oftalmologista e um membro do ministério da saúde, exemplifica bem as peculiaridades supracitadas. Vejamos:

O relato do médico foi breve mas completo, sem rodeios, sem palavras a mais, sem redundâncias, e feito com uma segura clínica que, tendo em conta a situação chegou a surpreender o diretor, Mas você está mesmo cego, perguntou, Totalmente cego, Em todo o caso, poderia tratar-se de uma coincidência, poderia não ter havido realmente, no seu exacto sentido, um contágio, De acordo, o contágio não está demonstrado, mas aqui não foi o caso de cegar ele e cegar eu, cada qual em sua casa, sem nos termos visto, o homem apareceu-me cego na consulta e eu ceguei poucas horas depois, Como é que poderemos encontrar esse homem, Tenho o nome e a direcção no consultório, Vou lá mandar alguém imediatamente, Um médico, Sim, um colega, claro, Não lhe parece que deveríamos comunicar ao ministério o que se está a passar, Por enquanto acho prematuro, pense no alarme público que iria causar uma notícia destas, [...] Compreendo o seu estado de espírito, mas devemos defender-nos de pessimismos que podem vir a verificar-se infundados, Obrigado, Voltarei a falar consigo, Até logo (SARAMAGO, 1995, p. 41).

Podemos observar que nos diálogos do excerto acima as vozes se misturam, como se todos, tanto narrador quanto personagens estivessem no mesmo plano. De

acordo com Eduardo Calbucci, essa inovação adotada pelo romancista português aponta para uma identificação com o barroco, pois: “um texto que só utiliza vírgulas e pontos finais tem uma tendência quase natural a alongar os períodos, salpicando-os com trocadilhos, floreios verbais, inversões sintáticas, quiasmos, ironias metalinguísticas” (CALBUCCI, 1999, p. 93). Tais características remetem ao conceptismo barroco, e o próprio José Saramago a admite, contudo, contestando a redução a um único estilo<sup>3</sup>.

Sobre a mistura de vozes, Mirian Braga em uma análise sobre *História do cerco de Lisboa* (1989), assevera que “narradores e personagens se recusam à fala monológica, ao egocentrismo, estabelecendo o diálogo no qual todas as vozes podem ser ouvidas” (BRAGA, 1999, p.111), do mesmo modo como ocorre no *Ensaio*. A voz do narrador, sábio e onisciente, que se mistura com a voz das personagens, inquieta o leitor com comentários reflexivos e apura o quê, e como narrar.

Em alguns momentos a figura do narrador saramaguiano, capaz de penetrar na subjetividade das personagens, parece observar o quadro de cegueira bem de perto, como se ele também fosse um dos cegos confinados. Pensando nessa particularidade, Deize Lima afirma que, o narrador do *Ensaio* possui uma onisciência transitória, uma vez que:

O narrador pretende deixar claramente marcada qual é a sua posição física (levando em consideração as limitações pertinentes) em relação aos acontecimentos. Ele não está relatando algo imaginado ou que ouviu falar. Este narrador ultrapassa os limites da ficção e se apresenta como testemunha dos fatos ficcionais. A necessidade de se fazer presente no espaço da narrativa sem assumir um estatuto de personagem confere maior credibilidade à narrativa dos fatos. É algo que pode ser resumido: ele não está ali contando algo que é fruto da imaginação; ele mesmo é testemunha daqueles acontecimentos (LIMA, 2008, p.40).

Como podemos observar nos excertos abaixo, temos um narrador que transita entre a onisciência e uma aparente personagem testemunhal.

Ao observar a falta de polidez dos cegos para conviver em grupo, o narrador comenta:

---

<sup>3</sup> Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, quando questionado sobre seus romances serem barracos, Saramago responde: “Posso reconhecer que sim. Esse tipo de frase envolvente, quase interminável, que faz rodeios, volta atrás. Se isso tem algo a ver com o barroco, aceito que sim. Mas também é certo que reduzir um estilo a uma etiqueta não é nada bom. Parece que fica tudo dito, mas no fundo o principal permanece fora. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19960921-37593-spo-0111-cd2-d5-not>>

*Aqui não há só gente discreta e bem-educada, alguns são uns mal desbastados que se aliviam matinalmente de escarros e ventosidades sem olhar a quem está (SARAMAGO, 1995, p. 99, grifo nosso).*

Em outro momento o narrador fala do alívio que sentiu ao ficar livre do mal odor dos mortos, porém, tendo ainda que suportar o odor fétido dos outros cegos:

*Já não é pouco que os ocupantes da segunda camarata da ala direita se tenham decidido, enfim, a enterrar os seus mortos, pelo menos deste cheiro ficámos nós livres, ao cheiro dos vivos, mesmo fétido, será mais fácil habituarmo-nos (SARAMAGO, 1995, p.118, grifos nossos).*

Em outra situação o narrador nos fala sobre o motivo que levou do Governo a encarcerar os cegos no manicômio em que ele também se encontra preso:

*A prova da progressiva deterioração do estado de espírito geral deu-a o próprio Governo, alterando por duas vezes, em meia dúzia de dias, a sua estratégia. Primeiro, tinha acreditado ser possível circunscrever o mal recorrendo ao encerramento dos cegos e dos contaminados em uns quantos espaços discriminados, como o *manicômio em que nos encontramos* (SARAMAGO, 1995, p.124, grifos nossos).*

Dentro dessa perspectiva, o narrador se desloca em função do efeito desejado, constituindo-se uma das estratégias para o questionamento da verdade. Tendo em vista que a história é contada através de situações predominantemente visuais, e somente a mulher do médico não perdeu a visão, seria dissonante que o narrador fosse de fato um dos cegos do manicômio. No entanto, se levantarmos a hipótese de ser a mulher do médico a narrar a história, esta ideia seria refutada de pronto, haja vista que, em grande parte da narrativa é feito desta mulher o ponto de visão.

É preciso ter em mente a distinção entre o que se vê e o que se percebe. É a partir dos olhos desta mulher que testemunha o horror visualmente, que é possível ao leitor ter a visão de dentro e de fora do manicômio. Tal asserção que pode ser ratificada através de um diálogo entre a mulher e o velho da venda preta: “sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter, Uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cegos, disse o velho da venda preta, Se assim é, então deixem-se guiar pelos meus olhos enquanto eles durarem” (SARAMAGO, 1995, p. 245).

Outro ponto interessante é a que configuração a personagem do velho da venda preta, a quem o narrador alcunha como “relator complementar”.

O relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como *relator complementar*, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior (SARAMAGO, 1995, p. 122, grifo nosso).

O velho da venda preta é testemunha do cenário epidêmico tanto fora quanto dentro do manicômio. Temos com esta personagem a representação da experiência de vida, da sabedoria, e a retomada do contador de história que tem algo a ensinar, e transformar o acontecimento em vivência. Tal fato nos remete a Walter Benjamin, em que no ensaio *O narrador* discorre sobre a antiga arte de narrar.

Para Benjamin, existe uma relação entre narração e experiência, uma vez que, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (1985, p.198). Em outras palavras, a narração estaria diretamente ligada a experiência pregressa do narrador, proveniente de uma cultura popular.

É a partir da transmissão oral que surge a circulação de experiência de vida a ser compartilhada. Assim, fazendo jus a arte de narrar, o velho da venda preta apresenta a experiência de um mundo para quem não teve acesso a ele, a fim de compartilhar tanto a sua experiência individual quanto a coletiva. Ao redor do velho, forma-se um círculo para ouvir as notícias do mundo fora do manicômio.

Então o médico pediu, Fale-nos de como está a situação lá fora. O velho da venda preta disse, Pois sim, mas o melhor é que me sente, não me posso ter de pé. Desta vez aos três e quatro em cada cama, de companhia, os cegos acomodaram-se o melhor que puderam, fizeram silêncio, e então o velho da venda preta contou o que sabia, o que vira com os seus próprios olhos enquanto os tivera, o que ouvira dizer durante os poucos dias que decorreram entre o começo da epidemia e a sua própria cegueira (SARAMAGO, 1995, p.122).

Segundo Benjamin, a narrativa que floresceu no campo, no mar e na cidade, configura-se, então, como uma forma artesanal de comunicação. “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1985, p. 205). Nesse sentido, a personagem do velho da venda preta com o discurso de quem tem algo a compartilhar, estaria figurado entre o camponês

que trabalha no campo e transmite suas experiências através da oralidade; e o marinheiro, que pelo fato de viajar para diversos lugares enriquecendo sua experiência de mundo, tem a oportunidade de partilhar e trocar vivências, tanto na viagem quanto no seu regresso.

No entanto, em dado relato transmitido pelo velho, o narrador retoma sua posição contestando a descrição dos fatos.

apesar do tom verídico que soube imprimir à apaixonante descrição, é lícito suspeitar da existência de certos exageros no seu relato, a história dos cegos que vivem nos subterrâneos, por exemplo, como a teria sabido ele se não conhece a palavra de passe nem o truque do polegar, em todo o caso deu para ficarmos com uma ideia (SARAMAGO, 1995, p.225).

Cabe ressaltar que, pelo fato de a narrativa do velho da venda preta estar sendo reproduzida através da sua memória, há a possibilidade de o factual ter sido modificado à medida em que estava sendo narrado. É interessante pensarmos, então, na ideia do narrador em induzir o leitor a suspeitar de toda a narrativa, inclusive da posição do autor. Como afirma o próprio Saramago:

Sim, esta é minha posição, duvidar de tudo. Se há algo em meus livros que pode ser útil para o leitor, não é justamente que ele termine por pensar como eu penso, mas que consiga pôr em dúvida o que eu digo. O melhor é que o leitor perca essa posição de respeito, de acatamento ao que está escrito. Não há verdades tão fortes que não possam ser postas em dúvida (SARAMAGO, 1994 *apud* AGUILLERA, 2010, p.155).

Desse modo, ressalta-se a postura do narrador como condutor reflexivo, estabelecendo múltiplas possibilidades de leitura a partir da ótica estipulada por ele. E é a partir de um “jogo de visão” ancorado pelo olhar da mulher do médico, que esse narrador “intruso” transita entre a terceira e primeira pessoa do plural, faz uso de máximas populares, ironias, emite opinião e discute ideias. Esses ditados populares, além de poderem ser caracterizados como um recurso estilístico do autor, são dotados de pretensão moralizante ou ironia. Como por exemplo: “Plebeiramente concluindo, como não se cansa de ensinar-nos o provérbio antigo, o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz” (SARAMAGO, 1995, p. 26) ou; “É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 283). Retomando a similaridade com o narrador benjaminiano:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 1985, p.200).

E é com a liberdade de criação que Saramago constrói planos narrativos em que esse narrador é capaz “manipular tudo o que está relacionado com a narrativa propriamente dita, e com as ilusões do próprio leitor” (SARAMAGO, 1989 *apud* AGUILLERA, 2010, p.134).

Essa forma de narrar, que teve seu ponto de partida em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), com um narrador perspicaz ao questionar supostas verdades, deixa expresso um juízo de valor a fim exprimir efeitos e sensações desejadas, sem se contentar com apenas narrar os fatos. Tais apontamentos são possíveis de serem observados logo nas primeiras páginas do *Ensaio*, quando somos levados pelo narrador a analisar por outro ângulo uma ação ilícita e moralmente torpe, que é quando o primeiro cego tem o seu carro roubado por um "ladrãozeco". Vejamos no fragmento a seguir:

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontradas até 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. No fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatebitate com o olho posto na herança. (SARAMAGO, 1995, p.25).

O narrador descreve a ação e logo em seguida opina a respeito. Como podemos perceber, há uma tentativa de justificar o ato desonesto e uma crítica indireta ao mundo capitalista e ao falso moralismo impregnado na sociedade. Essa passagem exemplifica perfeitamente como a emissão de opinião do interlocutor nos faz repensar sobre posicionamentos categóricos, e a importância de analisar os fatos por diferentes perspectivas.

Em seguida, o narrador nos fala sobre a natureza humana e a consciência moral do ladrão, após ajudar, roubar e se evadir com carro do primeiro cego. Relata, além disso, que mesmo nas almas perdidas ainda é possível encontrar uma certa

dose de bondade. Pois, “a consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso” (SARAMAGO, 1995, p.26).

Mais do que narrar uma história sobre personagens subitamente infectadas por uma inexplicável cegueira branca, a voz narrativa, por meio da ironia e uso constante de provérbios, com leve tom pessimista, conduz o leitor a várias reflexões acerca de comportamentos sociais e humanos. Nesse sentido, sobre a possível interferência da mundividência do autor na voz do narrador, Saramago afirma:

O espaço que há entre o autor e a narração é ocupado às vezes pelo narrador, que atua como intermediário, ocasionalmente como filtro que está ali para filtrar o que pode ser pessoal demais. Às vezes o narrador está ali para ver se se pode dizer algo sem demasiado compromisso, sem que o autor se comprometa demais. Diria que entre o *narrador, que neste caso sou eu*, e o narrado, não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou por algo impessoal ou neutro que se limita a narrar sem implicações. Pode-se dizer que há uma implicação pessoal no que escrevo (*apud* AGUILERA, 2010, p.135, grifo nosso).

O autor deixa uma marca pessoal em seus textos, o que não implica dizer que seus escritos sejam relatos de sua vida pessoal. São apontamentos advindos de mazelas sociais de seu tempo. Corroborando com os estudos de Silva (2017), ao escrever sobre os desencantos do mundo saramaguiano e a influências na produção do autor, os romances do autor principalmente da fase da *Pedra*:

Apontam as angústias advindas de um novo momento de transformação social, desta vez não vinculado ao surgimento de novos gêneros literários, embora esses tenham se modificado sensivelmente - basta nos determos às obras híbridas do próprio autor e suas formas-, mas a uma nova forma de organizar-se na sociedade. Importa dizer que o indivíduo-autor que, aliás, não concorda com a distinção clássica da narratologia literária entre o eu autoral e a instância do narrador, mantém um olhar sobre esta sociedade que não é isento (SILVA, 2017, p.20).

Wayne C. Booth em *A retórica da ficção*, trabalha com a categoria de “autor implícito” para tentar articular a relação entre narrador e autor implícito, denegando o mito do desaparecimento do autor. Para Booth, o autor implícito é a imagem do autor real, que se mascara por trás da escrita, e que vai comandar todos os elementos da narrativa. De acordo com o crítico estadunidense, no momento de produção da escrita:

O juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstractas. [...] A entrar nessa questão, é preciso não esquecer que embora o autor possa em certa medida escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38).

A despeito disso, podemos alegar que, independentemente da distinção entre eu autoral e a instância do narrador, estará implícito a emissão de um juízo de valor. A figura do autor-narrador, tão complexa tecnicamente, é uma das marcas de um estilo inconfundível do lusitano, e que em *Ensaio sobre a cegueira* não é um mero porta-voz ideológico do autor, mas sim peça fundamental na construção de um jogo estético, linguístico e literário.

### 1.2.1 Um romance que se quer ensaio

Para seguirmos adiante, se faz necessário refletir acerca dos conceitos de romance e ensaio, a fim de tentar entender a ambivalência gerada pelo título da obra. Para tal, apresenta-se um breve apanhado de pressupostos teóricos capazes de elucidar aspectos correspondentes às principais características do romance e do ensaio enquanto gênero estilístico

Considerando a estrutura da narrativa e o seu conteúdo, podemos dizer que *Ensaio sobre a cegueira* se insere no âmbito das possibilidades, a começar pelo título de “ensaio”. Tomando por empréstimo a concepção de Nanci RITCHER: “temos, em *Ensaio sobre a cegueira*, a essência do romance ensaístico, ou seja, a subversão do gênero romance aliado ao gênero do ensaio” (RITCHER, 2007, p. 104). Em outras palavras, José Saramago desenvolve uma narrativa que aproxima dois gêneros distintos, hibridizando-os em forma de romance-ensaio. Em *Cadernos de Lanzarote*, ao falar sobre sua participação em uma mesa redonda sobre o futuro do romance, Saramago declara que o romance deveria deixar-se transfundir e se revitalizar através da miscigenação entre o “ensaio, a filosofia, o drama, e a própria ciência” (SARAMAGO, 1997, p. 159).

O termo “romance” surgiu na Idade Média como uma escolha linguística, e não como um conteúdo necessariamente. Em outras palavras, o romance era um “falar”, uma forma de se expressar, tido como um registro inferior, e que só iria se

consagrar no final do século XVIII. A partir do seu desenvolvimento nas épocas seguintes, várias foram as tentativas acerca de uma definição concreta sobre o gênero. Entretanto, sua heterogeneidade levou a diversas contestações.

Ian Watt, em *A ascensão do romance*, declara que essa difícil definição da forma romanesca se dá pelo fato de o romance parecer amorfo com a sua ausência de convenções formais. O rompimento com a inspiração na mitologia, nas lendas, na História, textos bíblicos e outras fontes literárias tradicionais do passado, fez com que o texto romanesco se constituiu-se como “a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p.13). Desse modo, podemos dizer, apresenta as características de uma concepção de mundo moderno e, portanto, mais em conforme com a perspectiva do indivíduo em termos filosóficos e sociais, sobretudo na Inglaterra. Na argumentação de Watt:

O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual - a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 13).

Nesse sentido, o romance se apresentaria como forma de originalidade, dando ênfase às particularidades, com características contrárias à opinião literária predominante. Watt também aponta para alguns outros aspectos que conferem ao romance a condição de inovador, elencando quesitos sobre individualização das personagens, espaço, temporalidade e uso da linguagem.

Podemos começar pela caracterização e apresentação do ambiente em que o romance se diferencia pela individualização das personagens e detalhamento do seu ambiente. Ao individualizar as personagens, o autor levanta a questão da função social do nome próprio que seria estabelecida no romance, uma vez que, este estaria diretamente ligado à definição de um ser individual, “expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo” (WATT, 2010, p.19). Watt, acrescenta que:

Nas formas literárias anteriores, evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. Os preceitos da crítica clássica e renascentista concordavam com a prática literária, preferindo nomes ou figuras de figuras históricas ou de tipos. [...] Mas os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo (WATT, 2010, p.19-20).

Sobre o espaço, juntamente com o aspecto temporal, o autor inglês cita o “princípio de individualização” aceito por Locke, e afirma que tempo e espaço são correlatos. Uma vez que o romance passa a refletir a experiência cotidiana, é preciso levar em consideração o lugar temporal em que se desenvolve a narrativa, ao passo em que as personagens só seriam individualizadas se, no contexto, tempo e espaço forem especificados.

Quanto à linguagem, uma das principais mudanças assinaladas por Watt, é o emprego de uma linguagem referencial, simples, próxima ao cotidiano social, já que tendia ao relato da experiência humana. Para Watt, “a função da linguagem é muito referencial no romance que em outras formas literárias” (WATT, 2010, p.32). Por conseguinte, essas convenções do romance contribuíram para que o romance se tornasse cada vez mais popularizado.

György Lukács, em *A teoria do romance*, discorre a respeito do liame entre o sujeito e o mundo, bem como a forma romanesca e suas origens. Lukács analisa as formas da epopeia e a sua relação com o contexto cultural, ao passo que tece um comparativo entre os textos épico, dramático, trágico e características do romance. Para o jovem Lukács:

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Em linhas gerais, para o teórico húngaro a diferença entre esses dois gêneros se dá por uma questão histórica e filosófica. Outra distinção relevante é que, “o romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (LUKÁCS, 2000, p.71).

Um dos pensadores mais relevantes para a crítica literária, Lukács, analisa o romance como um gênero que representa a ascensão burguesa. Quando o herói lendário da epopeia dá lugar ao herói burguês, o romance passa a representar a ascensão da burguesia, as suas mazelas, hipocrisia e o cotidiano dessa classe que surge com o desenvolvimento do capitalismo.

As reflexões do filósofo russo Mikhail Bakhtin sobre a constituição do romance são de extrema relevância ao analisarmos a produção romanesca de José Saramago. O romance, para Bakhtin, constitui-se em um fenômeno dialógico e plurilinguístico. Em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, o autor aponta características estilísticas que diferenciam tal gênero dos demais. De acordo com o filósofo:

O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. O pesquisador deparara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos lingüísticos diferentes e que estão submetidos a leis estilísticas distintas. (BAKHTIN, 2002, p.73).

Ao tratar da metodologia do estudo do romance, Bakhtin afirma que o estudo do romance enquanto um gênero apresenta algumas dificuldades de definição porque, de acordo com suas ideias, o romance pode ser caracterizado como um gênero inacabado. Devido a este inacabamento, o romance seria quem mais se adapta às tendências evolutivas do mundo a partir de uma troca de influência mútua entre outros gêneros.

De acordo com a pesquisadora Iris Selene Conrado, o romance, devido à instabilidade do gênero, seu caráter mutável e heterogêneo:

Provoca também reflexões sobre a composição do romance moderno, do século XX, que apresenta rupturas e inovações à estruturação da narrativa tradicional, incitando estudiosos a reverem os modos de representação do texto romanesco, bem como suas relações com o ser humano e o seu contexto sociocultural (CONRADO, 2011, p. 57).

Nessa perspectiva, o romance é descrito como um gênero que dentre os outros é o que melhor expressa e acompanha as tendências evolutivas do mundo. Trata-se de um gênero que, segundo Bakhtin, além de parodiar outros gêneros, “integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1990, p.399).

No que diz respeito ao gênero ensaio, é no século XVI, a partir de escritas do filósofo e escritor francês Michel Montaigne que ele nomeou como *Essays*, que o ensaio como gênero literário se tornou conceituado. De forma a iluminar este estudo, utilizamos a ampla definição de Sandra Ferreira para ensaio. Segundo a autora,

Ensaio, por sua vez, vem de *exagium*, “ato de pesar”, por extensão, ponderar, avaliar. Mais tarde passou a significar prova, comprovação e tentativa. A acepção literária resulta desse último desdobramento. Sem forma fixa, o ensaio caracteriza-se, sobretudo, pela atitude e pelo tom. A atitude do ensaísta tende à problematização do mundo e do ser e o tom assumido é mais de célere sondagem que de demorada análise. O ensaio tende a recusar as soluções apriorísticas e as doutrinas infalíveis, porque dúvida das postulações definitivas e confia no contínuo reexame, vendo a si mesmo apenas como uma etapa na busca por respostas, uma vez que as verdades são concebidas como produto de uma procura incessante. Resulta de tudo isso que o ensaio se define como uma composição analítica, interpretativa ou crítica, que, menos sistemática que uma dissertação ou tese, usualmente trata seu assunto de um ponto de vista pessoal como já preconizava Montaigne. (FERREIRA, 2015, p. 70).

Ao conceito de ensaio elucidado por Ferreira, é possível acrescentar a definição de Massaud Moisés sobre o ensaísta, quando este:

Procura menos persuadir que comover, estabelecendo um diálogo íntimo com leitor, de modo que os dois “eus”, em franca comunicação, possam trocar ideias e aperfeiçoar-se mutuamente. De onde o ensaio interessar também pela pessoa de quem o elaborou: na superfície do texto, o leitor admira a imagem do seu semelhante, como se procurasse o contrapeso ao abstrato das ideias na humanidade do seu criador (MOISÉS, 1974, p. 147).

Nesse sentido, podemos dizer que o gênero ensaístico se caracteriza por uma estrutura aberta, trazendo consigo o poder de questionamento sobre verdades e definições pré-estabelecidas, abrindo espaço para reflexões. Não há preocupação em construir provas nem justificativa para as determinadas ideias. No ensaio, mais do que a preocupação com a forma, o foco narrativo é a análise e a reflexão.

Se em um conceito mais amplo, o termo *ensaio* remete à ideia de experimentação, o que estava José Saramago a ensaiar em *Ensaio sobre a cegueira*? De acordo com Teresa Cerdeira:

Este é um ensaio sobre a cegueira, não porque simplesmente o enredo pareça conduzir todos a esse destino trágico, mas porque devemos entender este ensaio como uma espécie de manual de como ver. É, pois, um texto que ensina a ver, logo, a não ser cego. Com efeito este *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão. [...] É um ensaio sobre a visão: do outro, das relações humanas, das linguagens e seus clichês, da verdade, do poder, e até dos gêneros literários nesse romance que, como se viu, se quer “ensaio”. Porque este não é apenas um romance cujo assunto é a cegueira, mas também um ensaio entendido como experiência, experimentação que revele a possibilidade de enxergar para além das aparências, para além dos seus próprios limites convencionais (CERDEIRA, 2015, p.176).

Assim, em consonância com uma voz não identificada na narrativa que afirma que “já éramos cegos no momento em que cegamos (SARAMAGO, 2007, p. 131)”, somos convidados a pensar o romance não no sentido da visão ou de sua privação, mas sobre a forma do indivíduo de ser e estar no mundo, considerando-se que Saramago ensaia um discurso crítico sobre a incapacidade humana de enxergar além de si próprio.

Como propõe o próprio autor, trata-se de um “ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’, se este fim de século necessita tais coisas” (SARAMAGO, 1997, p. 183). Já a partir do título o romance nos remete ao dualismo. Todavia, desde as primeiras páginas, o leitor confronta-se com um texto ficcional que apresenta todos os elementos que caracterizam um gênero romanesco. Mas, corroborando com a pesquisadora Isabel Pires de Lima (1999), há uma ambivalência gerada pelo título da obra, em que o seu clima ficcional acaba por afastar o texto da modelização discursiva ensaística. Assim, a autora esclarece essa imprecisão afirmando que: “trata-se de um romance que se quer ensaio, e logo nesta ambivalência se instala uma oscilação pós-moderna. [...] No entanto, este livro revelar-se-á afinal um ensaio sobre a condição pós-moderna, marcada pela cegueira” (LIMA, 1999, p.415).

Ainda no que se refere à peculiaridade do título, essa não é uma exclusividade de *Ensaio sobre a cegueira*. Em Saramago é recorrente que quase todos os romances levem uma marcação de gênero no título, como: *Manual de pintura e caligrafia*, *Memorial do convento*, *História do Cerco de Lisboa*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a lucidez*. Para Carlos Reis, esse critério adotado funciona como um paradigma discursivo, ou até mesmo explícita regência de gênero. De acordo com Reis:

A dominância do título trabalhado como alusão paradigmática não significa, contudo, uma sujeição passiva a gêneros pré-estabelecidos; ela pode trazer consigo (e é isso que normalmente ocorre) a revisão ou mesmo a subversão dos gêneros e dos campos institucionais: a enunciação de um novo evangelho (que é também um anti-evangelho), a revisão da história oficial ou a reconstituição de (parte de) uma biografia. Como quer que seja, nada disso é possível à revelia de uma matriz de referência que é o conhecimento e o controle de estratégias discursivas relativamente estáveis, mas também susceptíveis de questionação (REIS, 1998, p.14).

Ciente da necessidade de “refigurar e de fazer evoluir o romance” (REIS, 1998, p.102), Saramago intenta uma transformação do mesmo, a fim de torná-lo um “lugar literário” em vez de gênero.

Propositadamente digo lugar e não gênero, capaz de receber como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio e também da ciência e da filosofia, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como o foram para o seu tempo os poemas da Antiguidade Clássica (SARAMAGO apud REIS, 1988, p.102).

A questão da terminologia comumente figurou entre os motivos de dissensão entre os críticos que se ocuparam com gêneros literários. Esse jogo ambíguo que Saramago faz com os títulos de suas obras, demonstra a insubmissão do autor às normas literárias impostas, desobedecendo não só às distinções de gêneros, como também a sua própria construção. O que observamos é uma busca por libertação dos princípios autoritários de classificação preestabelecidas de gêneros, em prol de da originalidade. Sobre essa tentativa de subversão aos moldes, Oliveira neto reitera que:

Quando o escritor rejeita, por exemplo, as linhas fronteiriças entre as estruturas mais ou menos acabadas dos gêneros textuais e literários, fazendo intercâmbios entre o romance e o ensaio, o romance e o conto, o romance e o manual, o romance e o evangelho, para ser o romance sempre um canteiro no qual se mostre não apenas a figura do escritor como suas preocupações (sobretudo nos ensaios), mas a natureza perturbada da sociedade e de suas bases constitutivas. Isto é, o lugar da tradição em Saramago não se dá pela retomada simples do já instituído, mas num exercício de questionamento sobre determinadas formas e discursos manifestados pela desconstrução em alguns casos e no esconjuro dos protocolos comuns, como é o caso da supervalorização da escrita que na sua obra é borrada pela forma da oralidade (OLIVEIRA NETO, 2015, p. 173-174).

Como já mencionado neste trabalho, as obras de José Saramago dificilmente são isentas de uma intenção crítica. Contudo, não podemos deixar de salientar como a questão da forma estilística do autor é importante para compreendermos determinadas latências em seus escritos. Saramago coloca aqui um questionamento sobre verdades e definições já fixadas. Por isso, como afirma Ferreira, sendo o romance uma forma híbrida por excelência, executando gestos tomados por outras formas, *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lido também como um experimento, uma vez que:

Produz-se, assim, um fértil e harmonioso convívio entre o relato, entendido como narração ficcional, e o ensaio, num romance que parece destinado a ser lido também como ensaio na acepção primeira do vocábulo: avaliação crítica sobre as propriedades, a qualidade ou maneira de usar algo, teste, experimento (FERREIRA, 2015, p.71).

O título desse romance que se quer ensaio, parece funcionar como espécie de aviso, em que ao ser analisado a partir da perspectiva de um ensaio – aberto, marcado por um carácter pessoal, sem a obrigação de provar nada – sugere ao leitor uma necessidade de transformação de valores. Logo, podemos dizer que nenhuma palavra é gratuita na produção literária do lusitano, tendo em vista que a multissignificação é uma das peças fundamentais do texto literário.

### 1.3 As peças do *Ensaio*: os cegos que, vendo, não vêem

Em *Cadernos de Lanzarote*, o escritor compartilha com os leitores momentos da construção do *Ensaio*, e ao falar sobre a criação das personagens levanta uma questão bastante relevante, que é servir-se do recurso de privar todas as personagens de um nome próprio, identificando-os por meio da profissão, relação de parentesco, características físicas, adereços, ou por relação com uma situação marcante na narrativa.

Decidi que não haverá nomes próprios no Ensaio, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos (SARAMAGO, 1996, p.62).

Dessa forma, reitera-se a preocupação de Saramago com a matéria prima da *estátua*, a *pedra*, como já mencionado anteriormente. São indivíduos de valores sociais ou coletivos, representando pessoas que podem existir em qualquer espaço social e geográfico. Nas palavras de Eduardo Calbucci, a não nomeação dos

personagens cria um efeito universalizante, assim, iguala-se o sujeito perante seus medos, sonhos e necessidades (CALBUCCI, 1999, p.88). A supressão do nome próprio, nos faz refletir como muitas vezes somos denotados apenas por uma característica física ou *status* social, sem ter levado em conta nossa totalidade como ser humano. Sobre essa questão Ferreira faz um levantamento importante:

O romance em pauta, poderá ser lido como um experimento em que Saramago se propõe a simular, por meio da alegoria, uma situação limite em que o ser humano se vê forçado a contemplar-se de frente, na sua inteira fragilidade e ferocidade, instado a lidar com o que é, bem como com o que cada um a sua volta se torna, quando despojado de todos os dispositivos<sup>4</sup> de domesticação: trabalho, moradia, família, nome, enfim, todas as referências sociais que modelam o ser e garantem que o mesmo se mantenha visível para si mesmo como humano. Suprimidos tais dispositivos, o que restaria? (FERREIRA, 2015, p.71)

À vista disso, a resposta para o questionamento acima pode muito bem ser respondida com a afirmativa da personagem da rapariga dos óculos escuros que diz: “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 1995, p. 262). E é a única coisa que resta aos cegos, já que depois da epidemia de cegueira foram destituídos de tudo.

Eliane Teixeira (2014) levanta uma questão importante a respeito da criação das personagens, que é a escolha de um determinado grupo de pessoas, atuando como seres de um organismo social, na tentativa de construir a alegoria do mundo moderno desumanizado. Saramago não descreve suas personagens de modo estático, elas não valem aquilo que são, mas a maneira como agem em conjunto e se constroem ao longo de sua trajetória. Podemos tomar como exemplo a sugestão da rapariga de óculos escuros em escolher a personagem do médico oftalmologista como líder da camarata, justamente por exercer uma profissão caracterizada como de prestígio social, mas que logo em seguida a ideia acaba sendo refutada. Vemos que, naquele momento, nenhum prestígio social faria o diferencial, haja vista que estavam todos cegos, colocados de igual para igual.

Disse a rapariga, O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem

---

<sup>4</sup> Tomamos como base os dispositivos de poder citados por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009). Agamben, ao falar dos conceitos de dispositivos, nos mostra como eles, a partir de sua natureza essencialmente estratégicas, são capazes de “capturar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40).

remédios, Mas tem a autoridade. Não creio que seja boa ideia, Porquê, Por enquanto só estamos aqui estes seis, mas amanhã de certeza seremos mais, virá gente todos os dias, seria apostar no impossível contar que estivessem dispostos a aceitar uma autoridade que não tinham escolhido e que, ainda por cima, nada teria para lhes dar em troca do seu acatamento (SARAMAGO, 1995, p.53).

José Saramago separa essas personagens de modo a representar um grupo social, mas a cegueira é um mal comum a todas, com exceção da mulher do médico. Como aponta Ortega Villaro (2020), assim como uma peste, essa enfermidade não faz diferenciação de classes, não importa se são ricos ou pobres. Independentemente do *status*, ninguém está imune a esse flagelo.

A cegueira ataca a todos, mas os primeiros são uma mostra de todos os gêneros humanos: um médico, um ladrão que aproveita a desgraça do outro, um bom homem, uma prostituta, um menino... São quase tipos, sem que *nunca* (ou na maioria das vezes) mereçam a dignidade mínima de um nome (ORTEGA VILLARO, 2020, p. 75, grifo nosso).

A autora ainda salienta que a peste – no presente trabalho referindo-se a epidemia de cegueira com causa infectológica e meio de contaminação desconhecidos - desestabiliza a base da sociedade, uma vez que são estas “diferenças” apontadas no excerto acima que constituem o corpo social.

As principais personagens que compõem o romance são: o primeiro cego; o ladrão do automóvel do primeiro cego; o médico oftalmologista; o rapazinho estrábico; a mulher do primeiro cego; a secretária do médico; o velho da venda preta; a rapariga dos óculos escuros; o atendente de farmácia; a camareira do hotel; a cega da insônia; a cega do isqueiro; os cegos malvados, o cão das lágrimas e, a mulher do médico, única personagem a não cegar.

Desse modo, a classe de personagens pode ser dividida por diferentes subgrupos, formando uma espécie de microcosmo, a fim representar grupos de um sistema social. Temos então:

1- Faixa etária: o rapazinho estrábico, representando a primeira fase da vida de um cidadão; a rapariga dos óculos escuros, representando os jovens; os adultos, representados pelo oftalmologista e sua mulher, o primeiro cego e sua mulher; os idosos, representado pelo velho da venda preta.

2- Relações sociais: a representação da família pela formação dos casais, o oftalmologista e sua mulher, o primeiro cego e sua mulher; a rapariga, que, apesar de solteira tinha vários amantes e no final da narrativa passa a se relacionar amorosamente com o velho da venda preta.

3- Valor moral: os cegos malvados, o ladrão do automóvel do primeiro cego, e a rapariga dos óculos escuros - na narrativa tudo aponta para que a rapariga seja prostituta, uma posição vista com maus olhos perante uma sociedade hipócrita que preza pela moral e os bons costumes.

4- Profissão: o médico oftalmologista, a secretária do médico, a camareira do hotel, o atendente de farmácia.

No entanto, todos acabam sendo colocados em um mesmo patamar, ligados por um mal em comum, a cegueira. Ao serem confinados no manicômio, nome próprio e status social acabam por se anular:

tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos. nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê. para que iriam servir-nos os nomes nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer. pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse (SARAMAGO, 1995, p. 64).

Essa mesma sociedade que o escritor constrói no *Ensaio* é a sociedade que, como aponta Oliveira Neto (2020), tem como concepção a ideia de informação como ordem elucidativa do mundo, contudo, pecam pelo excesso, sobretudo pelo excesso de razão. Saramago atrela a dissipação da visão ao uso paradoxal da razão<sup>5</sup>. Para ele, o uso irracional da razão é uma forma de cegueira, uma vez que, em nome dessa razão o ser humano comporta-se pior do que um animal, dito, irracional. E é a partir de tal alegação que se ergue o romance:

Somos nós que nos afirmamos, por oposição ao comportamento dos animais, seres dotados de razão; por isso, não posso aceitar (e aí entra uma questão ética) que a razão seja usada contra a razão. Neste sentido, uma razão que não é conservadora da vida, uma razão que não defende a vida, uma razão que (pondo a coisa num terreno mais prático, mais lhano, mais imediato) não se orienta para dignificar a vida humana, para respeitá-

<sup>5</sup> De acordo com o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, o termo *razão*, é por definição, em modo geral: "Referencial de orientação do homem em todos os campos em que seja possível a indagação ou a investigação. Nesse sentido, dizemos que a R. é uma "faculdade" própria do homem, que o distingue dos animais" (ABBAGNANO, 2007, p.824).

la, muito simplesmente para alimentar o corpo, para defender da doença, para defender de tudo o que há de negativo e que nos cerca, e que desgraçadamente é também produto da razão, é uma razão de que se faz um mau uso. Se o homem é um ser racional e usa a razão contra si mesmo — um contra si mesmo representado pelos seus semelhantes —, então de que é que serve a razão? (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 80).

Assim, em consonância com uma voz não identificada na narrativa que afirma que, “já éramos cegos no momento em que cegamos (SARAMAGO, 2007, p. 131)”, somos convidados a pensar o romance não no sentido da visão ou de sua privação, mas sobre a forma do indivíduo de ser e estar no mundo, considerando-se que Saramago ensaia um discurso crítico sobre a incapacidade humana de enxergar além de si próprio. A irracionalidade, o egoísmo, a falta de empatia, e o desejo de poder, são alguns dos elementos dessa massa de que nos constitui. De acordo com Cerdeira da Silva, esta obra de Saramago:

É um ensaio/tentativa de deixar descobrir o outro, as relações humanas, a linguagem e seus clichês, a eficácia da tenacidade e da luta, através do seu oposto: a experiência da dor, da fraqueza, da arrogância, da intolerância, da violência do poder, da monstruosidade dos universos concentracionários. Esse texto difícil – ou de difícil leitura – que parece querer abolir as marcas históricas – nomeação, precisão espacial e temporal -, aponta, no entanto para uma crença possível: a de que ainda hoje, tudo o que é sólido se desfaz no ar, e de que é possível reencontrar a responsabilidade que ultrapassa o medo, suspeitar dos valores que exigem revisão, afirmar a ética na degradação, enfim, evitar conscientemente a grande e verdadeira crise que é a de continuar tudo como está. [...] Uma utopia para o tempo presente (SILVA, 1999a, p.117).

Como reitera Sandra Ferreira, a cegueira, apresentada como um não saber ver ou denegação da visão, “constrói-se como metáfora continuada da alienação, da massificação, da indiferença, da triste contingência de olhar e não ver, de ser parte constitutiva de um todo e não se dar conta disso” (FERREIRA, 2015, p. 63). Como enfatiza o narrador na fala da personagem do médico oftalmologista, “é desta massa que somos feitos, metade indiferença e metade ruindade” (SARAMAGO, 1995, p. 40).

Já a partir da epígrafe “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, retirada do fictício *Livro dos conselhos* – que aliás, nenhuma epígrafe de Saramago é inserida por um mero acaso – o autor chama a atenção do leitor para o que virá adiante. Em entrevista concedida a Carlos Reis, o escritor assevera que:

é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe. Como ambas as coisas são minhas, a epígrafe e o romance, desenvolvo-o a partir de uma ideia que é minha e não a partir de uma proposta que seria o aproveitamento de uma citação de outro autor. Eu diria que a epígrafe me ajuda, no sentido de que ela é já uma proposta: é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de trabalho onde depois a narrativa se vai desenvolver. No caso do *Ensaio sobre a Cegueira*, isso é claríssimo: "Se podes olhar vê, se podes ver repara". Ou seja: caro leitor, dê atenção àquilo que eu lhe vou contar. (SARAMAGO apud REIS, 1988, p. 89).

Olhar, ver, reparar, são os verbos que compõem a sentença e que possuem uma distinção semântica, capazes de instigar o nosso pensamento abrindo espaço para inúmeras provocações. De acordo com o dicionário Digital de Língua Portuguesa Caldas Aulete<sup>6</sup>, os verbos mencionados na epígrafe possuem diferentes definições. Olhar: ação de ver, contemplar; aspecto dos olhos ou forma de olhar que tende a refletir o estado de espírito daquele que olha; modo de interpretar ou de avaliar algo. Já o verbo "ver", do latim *videre*, tem como definição: captar imagem por meio dos olhos; perceber por meio da vista; enxergar; ter compreensão; reparar. "Reparar", provém do latim *repare*, que significa: ter a atenção despertada; notar; importar-se com; atenuar o efeito de; corrigir; retratar-se. Já, o substantivo "cegueira" pode ter como significado: privação da vista; distúrbio da razão ou falta de discernimento. Ou seja, de forma alegórica, podemos perceber que essa estranha cegueira vai muito além da questão de acuidade visual.

Aspecto relevante da cosmovisão do escritor português é como ele insere suas criações em determinada comunidade humana e lhes atribui propriedades que compõem um universo mental e estético propício, podendo implicar diferentes verdades. De acordo com Seixo:

José Saramago é, decerto, um escritor de ideais, é um escritor de representação e reconstrução da realidade, preocupado com o mundo efetivo e, embora sem ilusões nem crenças (que todos fomos progressivamente perdendo), é um pensador otimista e de fato construtivo: há uma lição nos seus livros, embora raramente explícita, e sempre enriquecida pela ambiguidade (SEIXO, 1999, p.96).

O romance em questão não foge a esse estilo. Assim, como assevera Cerdeira da Silva, os romances de Saramago são como uma espécie de palácio labiríntico que dificilmente nos entediam, uma vez que sua complexidade não nos

<sup>6</sup> Dicionário digital. <http://www.aulete.com.br/>

consente conhecê-lo inteiramente (SILVA, 1999a, p.117). Dessa forma, é importante que estejamos atentos aos seus pormenores.

São os “Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p.310) – como afirma a mulher do médico no último diálogo da narrativa. O que está subentendido é uma lição sobre o que, de alguma maneira, todos compreendem, mas optam pela falsa crença da responsabilidade do outro. Desse modo:

Se a metáfora é uma das mais geniais porque capta o espírito de seu tempo, o qual a vista dificilmente consegue se fixar em algo importante, ela constata outra dimensão daquilo que corremos o sério risco da perda: da capacidade de reagir ao mundo em nossa volta, presos que estamos na condição na qual somos transparência uns para os outros. Embora as grandes catástrofes da humanidade, por exemplo, tenham revelado que o espírito humanizador (aquele que reconhece o outro como seu semelhante) ainda não foi totalmente liquidado pela apoteose do indivíduo, é notável que, para as pequenas atitudes cotidianas ele tem estado atribulado por uma letargia contínua e é basicamente sobre isso a que se dedica esse romance de Saramago. Falamos, portanto, de uma particularidade da visão, que é a do próprio indivíduo, e nos desajustes que essas pequenas individualidades quando tornadas coletivas são capazes de produzir (OLIVEIRA NETO, 2020, p. 52)

A visão cética do autor acerca das relações interpessoais do homem, representa um paradigma individualista da sociedade contemporânea. Mediante a metáfora por trás do ‘mal-branco’ há “uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira, que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso” (SILVA, 1999a, p.116).

## 2 OS OLHARES SOBRE A CEGUEIRA: VISÃO E INVISIBILIDADE

*Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.*

“O espelho”, Guimarães Rosa

No *Ensaio*, sabemos que a cegueira ocorre não só como “uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende” (SARAMAGO, 1995, p.22). De acordo com a classificação médica, a cegueira<sup>7</sup> é caracterizada pela total falta de visão, sem nenhuma percepção de luz ou formas. A cegueira total, também denominada como amaurose<sup>8</sup>, é definida pela oftalmologia como “visão zero”. No entanto, após a descrição da cegueira por parte do primeiro cego, a ideia de que se trata de uma amaurose é refutada pelo médico oftalmologista, pois pela característica apresentada uma amaurose seria etimologicamente incoerente. De acordo com a personagem do médico:

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. O cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos abertos num mar de leite. Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica, uma vez que o cérebro, que não poderia então perceber as imagens, as formas e as cores da realidade, não poderia da mesma maneira, para dizê-lo assim, cobrir de branco, de um branco contínuo, como uma pintura branca sem tonalidades, as cores, as formas e as imagens que a mesma realidade apresentasse a uma visão normal (SARAMAGO, 1995, p.30, grifo nosso).

No contexto ficcional, o mal branco que atinge as personagens contraria toda a literatura médica conhecida até então. Desse modo, reforça-se a percepção de que a cegueira está além de um mal físico, sendo questionada ao longo de todo o tempo narrativo, apontando para outras possibilidades. Essa “espécie de brancura

<sup>7</sup> De acordo com o professor Antônio Conde, do Instituto Benjamin Constant, o termo *cegueira* não pode ser definido como absoluto, pois em 1996, a Organização Mundial de Saúde registrou até 66 diferentes definições de cegueira, tendo em vista a existência de indivíduos diferentes graus de visão residual. Isso significa que, nem todos possuem a total incapacidade de ver, apresentando apenas um prejuízo significativo da capacidade visual. De modo geral, é possível agrupar a cegueira em dois grupos: a cegueira parcial, em que o indivíduo apresenta um mínimo reflexo possível; e a cegueira total, que é a “visão zero” ou completa perda de visão, como mencionado no corpo do texto.

<sup>8</sup> Termo de origem grega, *amaúrosis*, que significa escurecimento. NASCENTES, Antenor. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Instituto Nacional do Livro, 1966, p. 37.

luminosa”, como cita o narrador, “devorava mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis” (SARAMAGO, 1995, p. 16).

Etimologicamente, o termo cegueira deriva da palavra latina *caecitas*, referindo-se à perda da razão, trevas, obscuridade e a cegueira de espírito. Já a palavra *caecus*, refere-se a cego, privado de visão, aquele que é inflexível, obscurecido, dissimulado, invisível.

No *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier, o ser cego também apresenta possibilidades distintas. O indivíduo cego seria aquele que ignora a realidade das coisas, o lunático, irresponsável; aquele que ignora as aparências mundanas, e tem um conhecimento que é negado aos mortais comuns.

As ideias preconcebidas sobre os desprovidos de visão são variadas, e vão desde o sobrevivente da escuridão a estereótipos como: inútil, desamparado, misterioso, aquele que foi compensado pela falta de visão, que foi punido por um pecado, ou aquele que precisa ser deixado de lado por representar quase todas as a desgraça humana.

Na literatura, um ponto relevante é a frequente representação da cegueira na figura do ancião como símbolo de sabedoria, muitas vezes atrelado à essa figura o dom da adivinhação. Sem dúvida, um dos tipos mais conhecidos é o cego oráculo. Podemos lembrar a personagem de Tirésias, que na mitologia foi privada da visão pela deusa Minerva após ele vê-la se banhando, e recebeu o dom de prever acontecimentos futuros.

Além da recorrente metáfora da cegueira como conhecimento ou razão, em certos casos tem-se a cegueira como punição ou redenção. No *Ensaio*, o narrador descreve o sentimento de culpa e medo do castigo divino que o ladrão de automóveis demonstra ao dirigir o veículo que ele roubou do primeiro cego:

O remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo o tipo, donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. Não será possível, portanto, neste caso, deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão assim que pôs o carro em marcha (SARAMAGO, 1995, p.26).

No caso de Édipo, outra personagem da tragédia de Sófocles, ele fura os próprios olhos como uma espécie de autopunição ao descobrir que matou o próprio

pai e desposou a própria mãe. “Este gesto, expressão do paroxismo do desespero, é ao mesmo tempo o símbolo da recusa definitiva de ver. O olhar interior se cega” (CHEVALIER, 2001, p.357). Desse modo, “o que *Ensaio sobre a cegueira* discute, como um dos principais pontos, é a tomada de consciência do quão cego somos, fomos, ou podemos vir a ser, mesmo “vendo”. A escolha por “furar os olhos”, no sentido metafórico, é escolha nossa” (MATTA, 2012, p. 44).

De acordo com André Lira Costa, “uma grande visão articula também uma grande cegueira” (COSTA, 2016, p. 34). Corroborando com o paralelo traçado pelo autor entre as duas narrativas e a sociedade ocidental, Costa completa:

Essa parece ser a premissa fundamental do romance, na crítica ao modo de ser homem no Ocidente. A posição de Édipo deve ser reavaliada, como quem depois de tanto ver, viu que com aqueles olhos nada via, e os vazou. Para tal, faremos como *Ensaio sobre a Cegueira*, e questionemos: será que vemos? O que é ver? O que vemos? Como se vê? [...] A sociedade ocidental nunca admitirá que é cega, o que nos parece ser precisamente sua condenação à mesma (COSTA, 2016, p. 34).

Consoante a afirmação anterior, declara a rapariga dos óculos escuros: “já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 131). No mundo percebido, como pontua Merleau-Ponty, a visão não é nada sem o correto uso do olhar.

## 2.1 A compreensão da cegueira ao longo da história

O que pretendo neste subcapítulo é traçar um breve percurso sobre quem foi o indivíduo cego ao longo da história, a fim de analisar se o romance condiz com algum dos atributos de cegueira a serem apresentados. Para tal, utilizo como base o trabalho bem fundamentado da psicóloga e pesquisadora Daniela Leal (2013) que, a partir de um estudo historiográfico sobre a cegueira, traça um panorama acerca do conceito de cegueira desde a Pré-História até a contemporaneidade.

Tendo em vista que, a partir do final da Idade Moderna o foco se volta à escolarização de deficientes visuais, nesta subseção o enfoque será dado ao período entre a Antiguidade e a Idade Moderna, uma vez que tratar de educação inclusiva se distancia do objetivo desta pesquisa. O que buscamos com essa breve

exposição da cegueira ao longo dos tempos, é traçar um fio condutor para tentarmos entender suas diferentes compreensões, já que falar sobre a cegueira, visão/olhar ou a partir deles, é tão frequente em textos literários e filosóficos, que nos suscita questionamentos diversos sobre o porquê da singularidade concedida à sensação visual.

Em *Fundamentos de defectologia* (1997), Lev Vygotski sintetiza bem a concepção da cegueira, em três estágios: período místico, período biológico ou ingênuo, e o contemporânea e último seria o período científico. O período místico, da Antiguidade até parte considerável da Idade Moderna, pautava-se em um medo supersticioso e certo respeito acerca da cegueira; o biológico ou ingênuo, período iluminista, em que místico dá lugar à ciência, e o preconceito dá lugar ao estudo; já o período científico, resultando dos avanços sobre a verdade científica sobre a cegueira, consiste em analisar a cegueira a partir de fatores biopsicossociais.

Isto posto, podemos dizer que diante de inúmeras concepções sobre a pessoa cega, é difícil delimitar uma análise teórica e estética sobre a cegueira, uma vez que:

O assunto é intenso e delicado, extremamente, e exige o maior cuidado. Ele pode ser tratado em pelo menos dois aspectos. O primeiro é em uma abordagem mais indireta, pensando a cegueira como metáfora. Nessa linha, tomando as referências da tradição, a representação da cegueira é associada conotativamente aos limites do conhecimento, à ilusão, à incerteza. O segundo, ainda mais delicado, consiste em pensar a cegueira não como metáfora, mas como uma forma específica de experiência, caracterizada pelo limite, pela exposição do ser humano à fronteira do inumano, da incomunicabilidade, da impossibilidade de viver senão em uma condição trágica (GINZBURG, 2003, p.57).

Na mitologia, na literatura e nas artes plásticas, essa temática é fonte de grande inspiração. Poetas, artistas e escritores encontraram nela um meio de representação da desumanização, tragicidade causada pelas guerras, e constituição dos sujeitos. Para Ginzburg:

Falar em uma perspectiva da cegueira parece ser apenas um paradoxo, mas é algo que se estende a definir um princípio epistemológico. Temos falado, nos estudos literários e estéticos, na fragilidade da condição humana no século XX, na era das catástrofes, nas ambivalências da modernidade. Poucas imagens e experiências podem ser tão contundentes na representação desses elementos como a cegueira (GINZBURG, 2003, p.57).

Ginzburg (2003) ainda destaca que, pela caverna de Platão e determinadas passagens da Bíblia, a tradição cede grande importância à visão como porta de entrada ao conhecimento à dita verdade. Entretanto, “se por um lado a visão permitiria o acesso à verdade, por outro, sua ausência obriga a um entendimento diferenciado das relações entre sujeito e objeto, tempo e espaço, corpo e consciência” (2003, p.54), afirma o autor.

### 2.1.1 A concepção de cegueira na Pré-História

Várias concepções se formaram a respeito do indivíduo cego. A cegueira, assim como outras “deficiências”, foram alvo de diversas formas de perseguições e represálias ao longo da história da humanidade. No que diz respeito a não visão, acredita-se que na pré-história boa parte dos casos de cegueira estivessem ligados a questões de higiene, e até à própria luta por sobrevivência com confrontos físicos, fatores que naquele dado momento contribuíram para o surgimento de traumas e complicações de enfermidades oculares.

Outro ponto a se levantar seriam as doenças contraídas pela mãe durante a gestação, responsável pela cegueira congênita. Assim, a cegueira como forma de castigo, amplamente difundida ao longo da história, quando adquirida de forma congênita era atribuída ao castigo dos deuses como purgação de um pecado realizado pela mãe.

De acordo com Franco e Dias (2005), os hebreus consideravam indigna qualquer pessoa com deficiência ou deformação física, e creditavam a elas poderes oriundos de demônios. Assim, as deficiências eram as marcas da maldição. Considerada contagiosa ou diabólica, evitava-se o contato com quem fosse afetado pela falta de visão.

Entretanto, Leal nos alerta sobre a generalização da cegueira na pré-história concebida apenas como um castigo, haja vista que também há registros da cegueira encarada como algo prodigioso. Em sua pesquisa, a autora faz um relato sobre os povos de Madagascar que exaltavam as outras habilidades sensitivas dos cegos, como a audição e o olfato. Uma vez que a visão era inexistente, habilidades com os outros sentidos acabavam sendo aprimoradas.

Também era comum que cegos se tornassem contadores de histórias e transmissores da tradição, em um período em que ainda não havia conhecimento da escrita. Em *Ensaio sobre a cegueira*, essa figura do contador de história nos remete ao velho da preta, como representação do indivíduo experiente que tem algo a compartilhar de sua vivência. A personagem afirma: “você que estiveram na quarentena têm muito que aprender” (SARAMAGO, 1995, p. 216), diz o velho aos outros cegos que já não estavam na cidade no ápice da epidemia. Em outra passagem, lembra o narrador: “o velho da venda preta contou o que sabia, o que vira com seus próprios olhos enquanto os tivera” (SARAMAGO, 1995, p. 122).

### 2.1.2 A concepção de cegueira na Idade Antiga

Na Idade Antiga, os bosquímanos, grupo de indígenas habitantes do sul da África, matavam os cegos com veneno. Já os bantúes, também na África, faziam da cegueira uma forma de punição para quem cometesse adultério. Ou seja, além de ser usada como forma de punição contra aqueles que possuíam a visão preservada, era comum que aqueles que já eram naturalmente cegos fossem mortos por envenenamento (LEAL, 2013).

Neste período a concepção sobre o indivíduo cego era variável, eles poderiam ser tratados tanto com tolerância e apoio, como serem excluídos ou mortos. Com base na Lei das XII Tábuas, na Roma Antiga, era permitido que os pais matassem os filhos “defeituosos”. Em Esparta, onde o cidadão era pertencente ao Estado, os recém-nascidos filhos de nobres, passavam por uma espécie de avaliação feita por anciãos. Caso a criança não tivesse o perfil físico considerado adequado pelos anciãos, esta seria conduzida à morte (MAZZARO, 2007).

Como afirma Franco e Dias (2005), o extermínio de pessoas cegas ou com outras deficiências, era legitimado e coerente com o ideal atlético que servia de modelo à organização sociocultural dos espartanos. Nesse caso, a personagem do *Ensaio* identificada como rapazinho estrábico, correria um grande risco de não ser aceito, visto que o próprio rapaz não se sente à vontade quando fala do seu estrabismo. Em um diálogo com a personagem do oftalmologista isso fica bem evidente:

Examinei ontem 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 se falar, passam logo de mal perceptíveis a mais do que evidentes (SARAMAGO, 1995, p. 51).

Em Israel, apesar de a cegueira ser tida como castigo de Deus para com aqueles que eram considerados pecadores, ou que pudessem ter sido castigados pelos pecados dos seus antepassados, os cegos eram tratados com caridade pelas pessoas à sua volta. Contudo, nesse período, a cegueira também era utilizada como uma forma de punição e vingança aplicada aos inimigos, prisioneiros de guerra e pecadores.

Por outro lado, havia ainda a crença da cegueira como um dom divino. Os cartagineses acreditavam que os cegos eram abençoados pela cegueira, pois junto com ela vinha o poder da adivinhação e da cura através da feitiçaria. Já para os gregos, ao ser privado da visão, o indivíduo cego era compensado com o dom de prever o futuro.

Uma outra concepção presente na Antiguidade, e que se mantém até hoje, é a ideia de que a falta de visão seria compensada por algum dote e deixaria os outros sentidos mais apurados. No romance havia um cego de nascença entre os cegos delinquentes, “um cego como todos aqueles a quem dantes se dava o nome de cegos”. O médico oftalmologista lastima: “Que sorte estes tiveram, [...] também poderão aproveitá-lo como guia, um cego com treino de cego é outra coisa, vale o que pesa em outro” (SARAMAGO, 1995, p.146). Mais adiante, em uma discussão com a mulher do médico, o “cego normal” (Saramago, 1995, P.146) como o chamo o narrador do *Ensaio*, identificado na narrativa como cego da contabilidade, ratifica: “eu não sou cego como ele, como vocês, quando vocês cegaram já eu conhecia tudo do mundo” (SARAMAGO, 1995, p.188). Em outras palavras, a ausência de um dos sentidos pode levar o indivíduo ao que chamamos de compensação, que se caracteriza pelo desenvolvimento acentuado dos outros sentidos na falta de um deles.

Na Idade Média, essa agudeza de sentidos também era atrelada ao caráter divino. Neste período era muito comum que pessoas cegas se ocupassem do esoterismo, feitiçaria, magia e adivinhação. Para os israelenses, os cegos possuíam o tato e o olfato extremamente apurados, sendo mais ternos e capazes de identificar as enfermidades alheias com precisão (LEAL, 2013).

### 2.1.3 A concepção de cegueira na Idade Média

Durante a Idade Média não houve muitas mudanças acerca da percepção da cegueira, sobretudo no que diz respeito a castigo ou ato de vingança. Um episódio muito interessante apresentado por Franco e Dias (2005), e que nos remete imediatamente ao *Ensaio* e a personagem da mulher do médico, é que no século XI, o imperador de Constantinopla, Basílio II, após vencer uma guerra contra os búlgaros, ordenou que extirpasse os olhos de quinze mil prisioneiros de guerra e fez com que estes retornassem para sua pátria. Contudo, um entre cada cem homens teve um olho preservado, para que dessa forma pudesse servir de guia aos outros noventa e nove que estavam cegos, assim como acontece com a mulher do médico que ajuda a conduzir os cegos. Tal semelhança se dá não pela questão da visão preservada, um olho do prisioneiro de guerra e os dois da mulher, mas pelo fato de uma única pessoa ter que guiar tantos cegos.

Fazendo uma digressão relevante para relacionar a questão do parágrafo supracitado com o romance analisado, em *Ensaio sobre a cegueira* Saramago faz uma referência à pintura de Pieter Bruegel, *A parábola dos cegos* (1568), em que cegos guiam cegos. Podemos observar a pintura e a referida passagem logo abaixo.

Deixando, portanto, de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo. (SARAMAGO, 1995, p. 125).

O excerto acima deixa claro a referência à pintura de Bruegel. Ora são cegos guiando cegos, ora é a mulher do médico que serve de guia para um grupo. Outro ponto interessante a analisar nas figuras abaixo, é a relação entre o romance, a pintura e a capa de uma edição de *Ensaio sobre a cegueira* pela editora Caminho em 1993.



Figura 1 - Pieter Bruegel. A parábola dos cegos (1568)

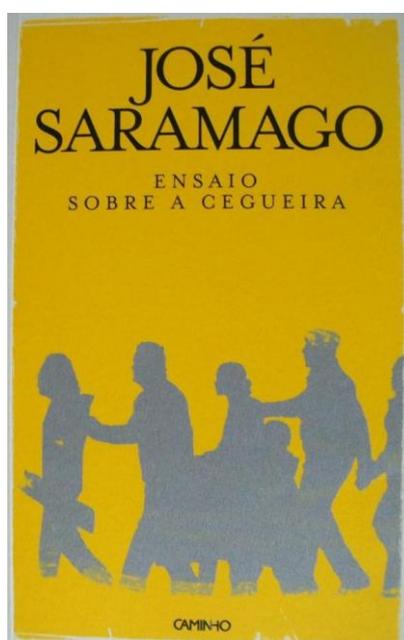


Figura 2 - José Saramago. Ensaio sobre a cegueira. Editora Caminho (2013).

Na China, segundo Leal, dependendo da filosofia seguida existia uma contradição: para aqueles que seguiam a conduta que pregava o amor universal, o cego era visto como um ser desgraçado que carecia de mais amor e benevolência; já para os que seguiam o Código de Manu<sup>9</sup>, avistar um cego no meio do caminho era sinal de mal agouro (LEAL, 2013, p.51). Vale lembrar que, a concepção de cegueira no Mundo Oriental não era necessariamente a mesma no Ocidente.

<sup>9</sup> O Código de Manu (Manusmriti, Leis de Manu ou Manava-dharma-shastra, o Texto Dharma de Manu, em sânscrito), pode ser considerado um dos textos jurídicos de que se tem notícia. No Código de Manu contém as leis que regulam os ideais sociais e religiosos na concepção da sociedade indiana, aplicável aos indivíduos, às comunidades e às nações.

Com o advento do cristianismo o cego ganha alma, adquire o *status* de ser humano, desfazendo a ideia da cegueira como pecado e passando a ser acolhido como criatura de Deus. Com essa moral cristã, o deficiente não pode mais ser eliminado nem abandonado ao próprio destino, uma vez que agora, dotados de alma, são acolhidos como filhos de Deus. “O Evangelho dignifica o cego e deste modo, a cegueira deixa de ser um estigma de culpa, de indignidade e transforma-se num meio de ganhar o céu, tanto para a pessoa cega quanto para o homem que tem piedade dessa pessoa” (FRANCO; DIAS, 2005, p. 3).

A Igreja passa a tomar para si a tutela dos cegos, criando o que seriam os primeiros asilos. A partir daí, o que era tratado como castigo transforma-se em confinamento. O que ocorre, no entanto, é uma pseudoproteção e acolhimento. Desse modo, os indivíduos eram afastados do convívio social e colocados em asilos ou hospícios, passando a viver com e como doentes. Segundo Isaías Pessotti (1984):

Agora a ética cristã reprime a tendência a livrar-se do deficiente através do assassinio ou da “exposição”, como confortavelmente se procedia na Antiguidade: o deficiente tem que ser mantido e cuidado. A rejeição se transforma na ambigüidade proteção-segregação ou, em nível teológico, no dilema caridade/castigo. A solução do dilema é curiosa: para uma parte do clero, vale dizer, da organização sociocultural, atenuasse o “castigo”, transformando-o em confinamento, isto é, segregação (com desconforto, algemas e promiscuidade), de modo tal que segregar é exercer a caridade, pois o asilo garante um teto e alimentação. Mas, enquanto o teto protege o cristão, as paredes escondem e isolam o incômodo ou inútil (PESSOTTI, 1984, p.12).

Essa proteção ilusória, mascarada de solidariedade, isolava os deficientes da sociedade. Fato similar ocorre no *Ensaio*, quando ainda se buscava uma solução para conter o mal-branco. O governo opta por colocar os cegos em quarentena no manicômio na tentativa de controlar a epidemia de cegueira. Nessa antiga prática herdada da época da peste, os infectados ou suspeitos de infecção “tinham que permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver. Estas mesmas palavras, *Até ver*, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro” (SARAMAGO, 1995, p. 45, grifo nosso). Logo, mais do que uma questão sanitária, ilustra-se, assim, uma forma de dominação e disciplina, manipulando os indivíduos para o que o Governo deseja.

#### 2.1.4 A concepção de cegueira na Idade Moderna e Contemporânea

Entre os séculos XV e XVI, o conceito místico acerca da cegueira começa a ser contestado. Com o advento do mercantilismo e a transição do feudalismo para o capitalismo, maior acumulação de capitais e de desenvolvimento da ciência, a cegueira começa a ser, então, compreendida como patologia. “Esses avanços da medicina, em especial da oftalmologia, com melhor compreensão científica sobre o funcionamento do olho e das formas de tratamento, proporcionaram a passagem da fase supersticiosa para o modelo organicista” (MAZZARO, 2007, p. 66). Ou seja, temos no contexto iluminista do século XVIII, e gradativa substituição da visão supersticiosa para uma visão orgânica do indivíduo. De acordo com Leal, apesar desse avanço:

Estes continuaram a ser vistos ora como seres divinos – pessoas eleitas por Deus –, ora como seres místicos – dotados de faculdades especiais, como a adivinhação ou o poder de comunicar-se com os espíritos –, e ora como pessoas que carregavam consigo um pecado desconhecido e por isso sua penitência era a cegueira. Essas concepções levaram à interpretação da compensação, por exemplo, como fonte divina – ao faltar a visão, Deus compensava com a perspicácia nos demais sentidos – ou ainda como uma compensação natural da visão – os cegos caminham pelo escuro e distinguem por intermédio do tato e do olfato as pessoas, os animais e as coisas, dando um ar de mistério e naturalidade para as habilidades que são desenvolvidas (na falta de um órgão, outro assume a função naturalmente), elogiando-se, assim, a pessoa cega por suas habilidades, memória e genialidade (LEAL, 2013, p. 56).

Na Idade Contemporânea, com os avanços no conhecimento e na ciência, houve uma série de mudanças sociais e ideológicas, bem como um progresso na área médica e no olhar sobre as pessoas com deficiência visual. Vale ressaltar que a invenção da imprensa, ainda na modernidade, contribuiu de forma significativa para ajudar a evoluir o pensamento das novas gerações ao trazer cultura e informação.

As maiores transformações na contemporaneidade estão ligadas ao ensino e à concepção da pessoa carente de visão na sociedade. Adotou-se o princípio

ideológico de “normalização<sup>10</sup>” com vista à inclusão social e eliminação de rótulos sobre pessoas com qualquer tipo de deficiência.

Diante do exposto, é importante deixar claro que cada civilização e cada região compreendiam a cegueira de uma forma distinta. Com base nas concepções históricas apresentadas acerca da cegueira, podemos observar que o entendimento dessa deficiência visual perpassa vários campos: ideológico, filosófico e social, por exemplo. No romance de José Saramago podemos dizer que a cegueira que acomete as personagens não é uma cegueira comum. O que hipoteticamente poderia ser explicado pela ciência no início da narrativa como uma possível agnosia, ou cegueira psíquica causada por algum trauma ou estresse mental, não nos dá, de fato, uma solução e uma explicação concreta.

## 2.2 A pluralidade do olhar

O fascínio de Saramago pela questão do olhar, algo bem recorrente em suas obras, manifesta-se de modo além de mera captação de imagens. Nos seus romances os olhos são mais do que órgãos responsáveis pela percepção. Trata-se de receptores de um novo modo de ver, sentir, indagar, especular, duvidar, iludir-se, reavaliar, e ratificar que nem sempre vemos o que estamos a olhar. O olhar atinge inúmeras possibilidades na obra do autor, que recorre intensamente à simbologia e ao jogo de palavras para que a cegueira, o ver, e o ato de olhar assumam diferente conotação a partir das situações vividas pelas suas personagens.

No que tange à concepção sobre o olho e o olhar, apesar de na língua portuguesa esses dois termos serem condizentes, em alguns idiomas se faz uma distinção entre o órgão receptor, olho, e o olhar, ato de mover os olhos em busca de referências e percepções. No português, ver, olhar, enxergar são verbos que

---

<sup>10</sup> “Na definição apresentada pela pesquisadora de ensino e diversidade, Maria Teresa Mantoan, esta prática “atinge o conjunto de manifestações e atividades humanas e todas as etapas da vida das pessoas, sejam elas afetadas ou não por uma incapacidade, dificuldade ou inadaptção. A normalização visa tornar acessível às pessoas socialmente desvalorizadas condições e modelos de vida análogos aos que são disponíveis de um modo geral ao conjunto de pessoas de um dado meio ou sociedade; implica a adoção de um novo paradigma de entendimento das relações entre as pessoas fazendo-se acompanhar de medidas que objetivam a eliminação de toda e qualquer forma de rotulação”. Disponível em: [http://www.lite.fe.unicamp.br/papet/2003/ep403/integracao\\_x\\_inclusao.htm](http://www.lite.fe.unicamp.br/papet/2003/ep403/integracao_x_inclusao.htm)

naturalmente utilizamos para nos referir aquilo que é visível aos olhos. Todavia, apesar de sinônimos, estes termos podem sugerir ideias diferentes, como propõe a epígrafe do *Ensaio* ao recomendar: “se podes olhar, vê”. Se consideramos o *ver* pertencente à função dos olhos, o que é *ver*? Regressando à origem do termo, Marilena Chauí nos dá a seguinte definição:

Da raiz indo-européia *weid*, *ver* é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre *ver* e *conhecer*, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* - ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* - e, no latim, da mesma raiz, *video* - ver, olhar, perceber - e *viso* - visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar (CHAUI, 1988, p.35).

No ensaio *Janela da alma, espelho do mundo*, Marilena Chauí nos faz refletir sobre uma questão interessante, que é o fato de que raramente paramos para indagar a origem das palavras que utilizamos no nosso cotidiano. Se formos investigar de onde vêm determinadas palavras, principalmente as que tangem ao sentido do olhar, veremos a pluralidade expressa pelo órgão da visão. Como afirma Alfredo Bosi, “é no uso das palavras que os homens traçam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar” (BOSI, 1988, p.78).

Sem antes nos dar conta, atrelamos aos olhos diversas práticas, convicções, alteração de ideias, crenças e sensações. Sobre esse privilégio que os olhos exercem sobre os outros sentidos, Santo Agostinho discorre sobre as tentações do olhar:

E aos olhos que propriamente pertence o ver. Empregamos, contudo, este termo mesmo em relação aos outros sentidos, quando os usamos para obter qualquer conhecimento. Assim, não dizemos: "ouve como brilha", "cheira como resplandece", "saboreia como reluz", "apalpa como cintila". Mas já podemos dizer que todas essas coisas se vêem. Por isso não só dizemos: "vê como isto brilha" — pois só os olhos o podem sentir —, mas também: "vê como ressoa, vê como cheira, vê como sabe bem, vê como é duro". É por isso, como já disse, que se chama concupiscência dos olhos à total experiência que nos vem pelos sentidos. Apesar de o ofício da vista pertencer primariamente aos olhos, contudo, os restantes sentidos usurpam-no por analogia, quando procuram um conhecimento qualquer (AGOSTINHO, 1984, p. 198).

Como uma janela, que às vezes se abre ou se fecha, é concedido aos olhos o poder subjetivo da realização ou não de determinadas sensações. Como bem relembra o narrador do romance o sugestivo provérbio: “olhos que não vêem,

coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível, por isso se comem tantas porcarias por aí” (SARAMAGO, 1995, p.250).

Chamamos de visionário aquele que é idealista e que enxerga além do presente. Se algo precisa de uma nova análise, é feito uma revisão. Nos referimos ao amor à primeira vista, associado a um sentimento de paixão súbita. Quando se trata de inveja ou intenção maldosa sobre alguém, chamamos de mau-olhado. Esse mau-olhado que no *Ensaio* chegaram a cogitar que a súbita cegueira poderia ser contraída como mau-olhado, apenas pelo olhar. E certos de que a visão se origina nos olhos, e não no cérebro como ocorre de fato, o olhar é mais do que a fixação do órgão receptor externo e projeção de imagens a partir das leis da física. Como declara a personagem do médico oftalmologista, “na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objectivas” (SARAMAGO, 1995, p.70).

Corroborando com a ideia de Bosi, “situar o olhar, histórica ou psicanaliticamente, é descrever não só os seus limites, as suas determinações objetivas, mas também sondar a qualidade complexa da sua intencionalidade” (BOSI, 1988, p.79). É possível perceber, então, que a gama de sentidos do olhar, tanto no que diz respeito ao sentido como percepção e significação, é bem ampla.

No limiar entre o visível e o invisível, o “olhar é instrumento das ordens interiores [...]. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado” (CHEVALIER, 2001, p.653). Em dado momento a personagem da mulher do médico se imagina com seus olhos virados para dentro, “até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista” (SARAMAGO, 1995, p.158). Desse modo, fica claro que a questão do olhar não se restringe ao campo visual.

Em tempos de epidemia, seja ela de cegueira ou COVID – 19, o olhar estabelece conexões, é o que possibilita tocar à distância, é o que “condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato” (BOSI, 1988, p. 78). Tanto na ficção quanto na nossa realidade, o olho deixa de ser um mero captador de imagens para transformar-se em linguagem. Por outro lado, a depender do nosso modo de ver, é o que também nos torna “cegos que vêem”, afinal, como afirma a mulher do médico “a

cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (SARAMAGO, 1995, p. 204).

### 2.3 As percepções do olhar

Retornando *A República*, de Platão, a visão é designada como o principal instrumento de conhecimento. Sendo os olhos comparados ao sol por sua forma geométrica e serem portadores de luz, era também considerado uma criação dos deuses. Devido a sua forma e sua capacidade de ver, o olho é o órgão do sentido mais útil aos deuses, o que mais se relaciona com as faculdades da alma e o que possibilita conhecimento.

Para Saramago, nunca estivemos tão próximos da alegoria da caverna de Platão quanto hoje. Essa alegoria de Platão, considerada um dos escritos mais importantes de Platão, apresenta a situação de uns homens escravizados, acorrentados em uma habitação subterrânea em forma de caverna, dentro da escuridão. Aprisionados desde a infância, esses indivíduos nunca haviam saído lá de dentro. Tudo o que eles viam eram sombras do mundo exterior projetadas na parede, que se formavam a partir de um fogo que queimava ao longe, na entrada da caverna, fornecendo um pouco de luz.

As pessoas na caverna estavam acorrentadas de uma forma em que eram forçadas a permanecerem sempre no mesmo lugar, olhando apenas para a parede da caverna, incapazes de virar a cabeça, por causa dos grilhões. Tal situação as levou a crer que as sombras e os ecos ouvidos eram a verdadeira realidade.

No diálogo que se segue entre Sócrates e Gláucon, é declarado que um dos prisioneiros consegue sair da caverna e é surpreendido por uma nova realidade. Ao se dar conta de que tudo aquilo que ele anteriormente achava ser a realidade não passava de sobras de imagens reais, o prisioneiro retorna à caverna para compartilhar com os demais essa percepção. Contudo, foi recebido com descrença e agressividade.

Por meio da alegoria da caverna, Platão tenciona demonstrar que certos indivíduos estão presos em uma perspectiva única, seguras de seu ponto vista e possuem uma enorme dificuldade em romper com suas crenças limitantes. Ademais,

com essa alegoria o filósofo propõe expor a sua teoria de diferenciação entre o mundo sensível e o mundo inteligível.

Analisando os elementos que a compõem, podemos dizer que o interior da caverna esteja relacionado ao mundo sensível, e o exterior ao mundo inteligível. A distinção entre esses dois mundos se dá pela forma como apreendemos as coisas. Assim, o mundo sensível diz respeito ao que é perceptível a partir dos sentidos físicos, e o mundo inteligível seria um mundo acessado por meio da reflexão ou teorização. Já a luz do sol, que em um primeiro momento ofusca a visão do prisioneiro que consegue sair da caverna, estaria relacionada à ideia da verdade e da racionalidade.

Daí a relação que Saramago faz entre a caverna de Platão e os momentos de atrocidades vividos pela humanidade. Em nome da razão o ser humano cria mecanismos contra a vida e a dignidade, por ambição, por maldade e sede de poder. Consequentemente acaba cego por ela. Em um trecho do documentário *Janela da alma*, Saramago declara:

De repente, eu pensei: e se nós fôssemos todos cegos? No segundo seguinte, eu estava a responder a esta pergunta que tinha feito, mas nós estamos realmente todos cegos! *Cegos da razão, cegos da sensibilidade, cegos, enfim, de tudo aquilo que faz de nós não ser razoavelmente funcional no sentido da relação humana, mas, pelo contrário, um ser agressivo, um ser egoísta, um ser violento, enfim...* isso é o que nós somos. E o espetáculo que o mundo nos oferece é precisamente este. *Um mundo de desigualdade, de sofrimento, sem justificação.* E o pior, podemos explicar o que se passa, mas não tem justificação. O que eu acho é que nós nunca vivemos tanto na caverna de Platão como hoje [...] As próprias imagens que nos mostram a realidade, de alguma maneira, substituem a realidade. Nós estamos ao que chamamos de um mundo audiovisual. Nós estamos efetivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na Caverna de Platão; olhando em frente, vendo sombras, e acreditando que essas sombras são a realidade. Todos estes séculos para que a caverna de Platão aparecesse, finalmente num momento da história da humanidade... e vai ser... e vai ser cada vez mais (SARAMAGO apud JANELA ALMA, 2002, grifo nosso).

Tanto a ideia do filósofo quanto a de Saramago, se entrecruzam no momento em que nos faz pensar que os prisioneiros da caverna somos nós: cobertos pela sombra da ignorância, ludibriados por projeção de imagens, cegos de razão e sensibilidade. Ao comparar a situação dos prisioneiros da caverna com os cegos do *Ensaio*, Cerdeira da Silva faz a seguinte reflexão:

Esses homens, cegos que se ignoram, são, de outro modo, como aqueles prisioneiros da caverna [de Platão] que não suspeitam que vivem na sombra. Estes, na caverna, ignoram o dia e a verdade, aqueles, na vida, limitam-se a olhar sem ver, os seres, as relações humanas, a linguagem. Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira. E é ainda uma vez a luz – cegueira branca – que, apesar de também cegar, aponta a cegueira anterior (SILVA, 1999b, p.289).

Corroborando com o olhar do narrador saramaguiano sobre o que muitas vezes ignoramos, “fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca” (SARAMAGO, 1995, p. 26). Vivendo em uma sociedade imagética, em que as relações humanas estão cada vez mais frívolas e banais, não somos capazes de reconhecer a si mesmo, que dirá fazer questão de enxergar o outro.

De acordo com Adauto Novaes, quando no mito da caverna, por uma intervenção do olhar, Platão propõe o afastamento do homem do mundo sensível, o filósofo já estava dirigindo o olhar para um ver concentrado no mundo das ideias, já que para muitos autores o conhecimento sensível é vago e flutuante.

Posteriormente o filósofo passa a fundamentar seu pensamento em *eidos*, forma ou figura, termo análogo a “ideia”, e originário do verbo *eidô*, ver. Segundo Henriete Karam:

Platão é suficientemente explícito ao expor a ideia de que o corpo e os sentidos são obstáculos que devem ser vencidos por aquele que pretenda atingir a verdade – permeável, apenas, ao “pensamento”, ao “raciocínio”, à “mente pura” e à “inteligência”. A doutrina platônica reproduz a dupla representação da visão, uma vez que o *êidos*, inacessível aos olhos corpóreos, só pode ser conhecido pela razão, e é a visão racional, despojada dos sentidos e do corpo, que conduz à evidência, à essência e à certeza. [...] Em Platão, na medida em que a razão é simbolizada pela luz do sol, a luz representa a clarividência obtida pelo primado da razão, que possibilita o egresso das sombras, da escravidão dos sentidos e da aparência dos seres. (KARAM, 2018, p.529).

Nessa linha, a relação entre o ver e o conhecer no texto platônico é pautada a partir de uma analogia solar. A visão depende da luz, sem a qual desaparece. Assim, para que as coisas possam ser captadas pelos olhos é preciso que haja a presença de um elemento de outro gênero, a luz.

De acordo com José Luiz Mazzaro, o fato de o homem relacionar a luz com as experiências favoráveis e felizes da vida, fez com que a ausência dessa luz fosse assimilada às trevas, ou seja, a cegueira como conotação do mal.

No romance há duas passagens que relacionam a cegueira às trevas. Mas, de acordo com a personagem do médico oftalmologista, a cegueira que ocorre no romance é diferenciada, uma vez que a ausência de visão dos contaminados não era descrita com característica de escuridão. De acordo com o médico: “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” (SARAMAGO, 1995, p.30).

Em outro momento que ocorre no final da narrativa, o primeiro cego sente medo de cegar novamente passando de uma cegueira para a outra, então: “entrou-lhe na alma um grande medo, acreditou que tinha passado de uma cegueira a outra, que tendo vivido na cegueira da luz iria viver agora na cegueira da treva, o pavor fê-lo gemer” (SARAMAGO, 1995, p. 306). Assim, a ideia que se cria da falta de visão é que viver na cegueira seria viver no mundo das trevas, justamente pela falta de luz.

Naturalmente assimilamos a cegueira à escuridão, “ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz” (SARAMAGO, 1995, p.15). Em um comparativo entre os prisioneiros da caverna e os cegos do romance de Saramago, enquanto a falta de visão dos prisioneiros da caverna é associada a falta de luz, a cegueira das personagens do *Ensaio* é descrita como uma “brancura tão luminosa”, como “uma luz que se acende”. No entanto, ao sair da caverna, o prisioneiro também sofre ao encarar a luz do sol: seus olhos doem e a luminosidade ofusca sua visão. Nesse sentido, Karam nos direciona para algo importante, já que, de acordo com a autora:

Se a visão normal permite perceber o múltiplo, o diverso, o colorido; a falta absoluta de visão reduz a capacidade sensória de apreensão, de relação analógica com o mundo exterior – os seres e as coisas permanecem intactos atrás de um véu negro que cobre sua aparência –; e ver tudo branco, por sua vez, não significa não ver, significa, exatamente, ver tudo branco, ou seja, ver todas as coisas dissolvidas no uno, sem a possibilidade de percepção do múltiplo, do variado, da diferença, da alteridade (KARAM, 2018, p.529).

Ao não conseguir distinguir realidade e representação, as personagens, tanto do mito da caverna quanto do romance, tomam como verdade um conhecimento que está na superfície. Enquanto uns vivem na penumbra, vendo sombras e julgando ser a realidade, outros cegam pelo excesso de luminosidade, “que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando os, por

essa maneira, duplamente invisíveis” (1995, p. 16). As personagens, seres iluminados por uma razão excedente, têm agora o mundo visível diluído em um “mar de leite” que é essa cegueira. “Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (SARAMAGO, 1995, p.94).

Para Platão, no mundo sensível o indivíduo está vulnerável ao erro, uma vez que ele estaria sujeito à ilusão dos sentidos. Transportando esse pensamento para a leitura do romance, em um diálogo estabelecido entre o médico, a mulher do médico e a rapariga dos óculos escuros, as personagens questionam-se a respeito da verdade:

O que verdadeiramente agora nos está a matar é a cegueira, Não somos imortais, não podemos escapar à morte, mas ao menos devíamos não ser cegos, disse a mulher do médico, *Como, se esta cegueira é concreta e real.* disse o médico, Não tenho a certeza, disse a mulher, Nem eu. disse a rapariga dos óculos escuros (SARAMAGO, 1995, p. 282).

O que elas veem constitui-se verdade ou representação? Nessa concepção platônica, tudo o que existe no mundo sensível é uma cópia, reprodução imperfeita de uma forma que existe no inteligível. Isto é, ao ser imbuído pelo mundo sensível, o ser humano é distanciados da dita verdade e ludibriado por uma difusão reflexiva. Assim, “aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê” (NOVAES, 1988, p. 10).

Na Renascença, o olhar é chamado de perspectiva, em que, ou os sentidos ou a razão passam a ser responsáveis pelo “verdadeiro” saber (BOSI, 1988). Esse movimento cultural que ocorreu no século XV, superando a herança clássica, é o período caracterizado pelo renascimento das ideias perpetuadas durante a Antiguidade greco-romana, principalmente no que diz respeito à filosofia e à ciência.

Este movimento, bastante complexo e variado, deu origem a grandes artistas e cientistas. Leonardo Da Vinci foi um deles, o pintor-cientista, que dá ao olho o poder de captar a verdade:

O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza. Visão e entendimento estão aqui em estreitíssima relação: o olho é a *mediação* que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, “obtem a mais completa e magnífica visão” (BOSI, 1997, p. 75).

Dentre os estudos realizados pelo italiano estão a anatomia ocular e a captação da imagem pelo olho. A partir da dissecação de cadáveres Leonardo conseguiu chegar à conclusão sobre a troca de informações entre o nervo óptico e o cérebro. Com o seu estudo sobre captação de imagens pelo olho, a partir da ciência geométrica da perspectiva, Leonardo supunha que a percepção integral da realidade se concretizava com a junção dos cinco sentidos, que interligados levavam levam impulsos até a alma para que esta transmitisse impressões. Daí a compreensão do olho como uma “janela da alma”.

Na concepção de Da Vinci, o olho e o entendimento possuem uma estreita relação. O que mais chama a atenção sobre o artista e a sua relação com o olhar, é que para ele o olho “à devida distância e em devidos meios, engana-se menos em seu ofício que qualquer outro sentido”, exercendo, assim, protagonismo e funcionando como espécie de janela do corpo (BARONE, 1996, p. 127 apud PAPPEN, 2017, p.76). Seguindo esse entendimento, Saramago também atribui aos olhos a função de janela da alma com uma fala do médico oftalmologista, que declara: “levei a minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma, e se eles se perderam” (SARAMAGO, 1995, p.135).

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francês que tem uma grande contribuição filosófica sobre os enigmas do olhar, usa a fenomenologia para tentar fundamentar as relações que o homem estabelece com o mundo. A fenomenologia, estudo da essência da percepção e essência da consciência, é também uma filosofia que não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua 'facticidade' (MERLEAU-PONTY, 1999). Em *Fenomenologia da Percepção*, o autor esclarece que a fenomenologia:

É também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. [...] É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer (MERLEAU-PONTY, 1999, p.1).

Opondo-se ao pensamento cartesiano de que nenhuma verdade pode ser alcançada pela percepção sensória, o filósofo une corpo, alma e mundo, evocando o pensamento de que é por meio dos sentidos o nosso primeiro contato com o mundo

externo. Segundo ele, há uma certa relação sensível com o mundo que, antes de se transformar em conhecimento passa primeiro pela sensibilidade. Dessa forma, a consciência seria dada pelo caminho da percepção-consciência, e não o contrário. Para Merleau-Ponty, existe uma relação simbiótica entre corpo e mente, sujeito e objeto.

Merleau-Ponty, “combatendo qualquer tipo de positivismo tanto no pensar quanto no sentir, escolhe a pregnância para exprimir tudo aquilo que, não sendo visível, nos permite ver, não sendo pensado, nos dá a pensar através de outro pensamento” (NOVAES, 1988, p.14). Isto é, os sentidos não se contrapõem à razão, assim como a experiência não antecede a reflexão. O corpo, portanto, não é algo separado do indivíduo.

Diferente da concepção platônica, para o filósofo francês os sentidos não se contrapõem à razão. Dessa forma, no que tange a questão do olhar, a visão não é um sentido privilegiado de operação intelectual, central de informação ou receptáculo de estímulos. O ver vai além do visível. Logo, “nós vemos tão longe quanto se estende o poder de nosso olhar sobre as coisas — para muito além da zona de visão clara e até mesmo atrás de nós. Quando se chega aos limites do campo visual, não se passa da visão à não-visão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.372). Em outras palavras, o olhar não está limitado ao campo visual, e não se restringe ao nível do órgão da visão, podendo também se manifestar na imaginação ou memória, uma vez que o que não é visível aos olhos pode fazer com que modifiquemos a nossa percepção.

O visível e o invisível estão atrelados, de modo que um habita o outro. Podemos tomar como exemplo o fragmento abaixo, em que o narrador descreve o momento reflexivo do médico oftalmologista. Mesmo após cegar, o médico põe-se frente ao espelho como se esperasse uma resposta do próprio reflexo. Ele não vê mais o seu reflexo no espelho, mas sabe há:

Virou-se para onde sabia que estava o espelho, desta vez não perguntou, Que será isto, não disse Há mil razões para que o cérebro humano se feche, só estendeu as mãos até tocar o vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem. (SARAMAGO, 1995, p. 38).

Em outra passagem da narrativa que ajuda a elucidar a questão levantada, é quando os cegos perdidos no quesito espacial precisam seguir a ordem de um dos

militares: “As caixas não estão aí, larguem a corda, larguem-na, desloquem-se para a direita, a vossa, a vossa, estúpidos, *não é preciso ter olhos para saber de que lado está a mão direita*” (SARAMAGO, 1995, p. 104, grifo nosso).

Citando mais um exemplo, é quando as personagens estão a falar sobre sentimentos e a vida fora do manicômio: “por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, não precisas ter olhos para saberes como a vida já é hoje” (SARAMAGO, 1995, p.242). Ou seja, a memória sensível toma como base a experiência do corpo vivido.

Em *visível e o invisível*, Merleau-Ponty sugestiona uma “re-visão” sobre o mundo, e novos elementos para a compreensão do olhar, posto que: “o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.16). A mesma reflexão é o que nos propõe José Saramago com a cegueira representada no romance.

Com a perda da visão, novos modos de perceber o mundo se fazem necessários. O que antes se baseava no visível é transferido para outros gradientes sensoriais: tato, audição, olfato e paladar. Entretanto, como indivíduos predominantemente visuais, no decorrer da narrativa os outros sentidos adquirem uma conotação negativa, com analogia animalesca, ou atmosfera nostálgica, como podemos observar nos fragmentos a seguir.

É pelo *cheiro que identifica e se dá a identificar*, nós aqui somos como uma outra raça de cães, *conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar*, o resto feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse (SARAMAGO, 1995, p. 64, grifo nosso).

No excerto acima, observamos que, com o ocultamento dos nomes próprios e o apagamento da visão, o que resta como forma de reconhecimento entre os cegos do manicômio é a voz e o odor fétido que os corpos, já sem a devida higiene, exalavam. Diante da imundice em que os cegos se encontravam, o aguçamento do olfato se tornou bem evidente. Até conseguem “farejar” a comida, como afirma o narrador: “De vez em quando paravam, farejavam à entrada das lojas, a sentir se vinha cheiro de comida, qualquer que fosse” (SARAMAGO, 1995, p. 218).

No trecho abaixo a mulher continua a lamentar sobre odores desagradáveis, e dessa vez também se percebe a queixa dos demais cegos ao ouvirem os barulhos que um casal fazia ao ter relações sexuais:

Vamos todos cheirar mal. Nesse momento principiaram a ouvir-se uns suspiros, uns queixumes, uns gritinhos primeiro abafados, sons que pareciam palavras, que deveriam sê-lo, mas cujo significado se perdia no crescendo que as ia transformando em grito, em ronco, por fim em estertor. Alguém protestou lá do fundo, Porcos, são como os porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto (SARAMAGO, 1995, p.97).

A audição, sentido pelo qual os cegos captavam as ordens do Governo, e em grande parte do tempo só ouviam ruídos incômodos, no final da narrativa deixa os cegos gozarem de um momento tranquilo. Já em casa da mulher do médico decide ler um livro para os amigos. A passagem nos remete a momentos da infância, como se a mulher do oftalmologista fosse uma mãe lendo um livrinho de história para a criança dormir.

só o rapazinho estrábico recebeu algo para entretenimento dos queixos e engano do apetite, os outros sentaram-se a *ouvir ler o livro* [...] não era raro cerrarem estes ouvintes mansamente as pálpebras, punham-se a seguir *com os olhos da alma* as peripécias do enredo, até que um lance mais enérgico os sacudia do torpor, quando não era simplesmente *o ruído do livro encadernado ao fechar-se* de estalo, a mulher do médico tinha destas delicadezas (SARAMAGO, 1995, p. 305).

Sobre o tato, além de os cegos utilizarem para se situar no espaço, agora também o utilizam para se reconhecerem. Tomamos como exemplo o encontro do médico oftalmologista com o velho da venda preta, quando o narrador os compara a dois insetos reconhecendo pelo tato:

Peço-lhe que venha andando nesta direcção, eu irei ao seu encontro. Toparam-se a meio caminho, os dedos com os dedos, como duas formigas que deveriam reconhecer-se pelos manejos das antenas, não será assim neste caso, o médico pediu licença, com as mãos tentou a cara do velho, encontrou rapidamente a venda (SARAMAGO, 1995, p. 120).

Foi também pelo tato que os cegos malvados avaliaram os corpos das mulheres antes de violentá-las. Podemos observar no excerto abaixo um dos momentos mais inescrupulosos da narrativa.

O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, tão ágil e despachado como se com os olhos que tinha pudesse ver. Pôs a mão livre na cega das insónias, que era a primeira, *apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas*. A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, puta. Passou à seguinte, que era aquela que não se sabe quem seja, agora apalpava com as duas mãos, tinha metido a pistola no bolso das calças, Olhem que esta não é nada má, e logo se foi à mulher do

primeiro cego, depois à empregada do consultório, depois à criada do hotel, exclamou, Rapazes, estas gajas são mesmo boas. [...] Apalpou a rapariga dos óculos escuros e deu um assobio [...] Excitado, enquanto continuava a apalpar a rapariga, passou à mulher do médico, assobiou outra vez, Esta é das maduras (SARAMAGO, 1995, p. 175).

Sobre o paladar, um sentido tão prazeroso, mas que para os cegos do romance talvez fosse preferível que nem o tivesse, já que o passava pelas suas bocas servia apenas para mantê-los vivos. Assim, “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” (SARAMAGO, 1995, p. 305).

A esfera do sensível é agora experimentada a partir do sofrimento e comportamento degradante das personagens. Tais fatos são reforçados em diversas passagens, mas não cabe transcrever todas. Em suma, podemos citar os odores fétidos por toda a parte, seja de excremento ou cadáveres; a audição que em maior parte do tempo só capta reclamações, ordens e conflitos; o paladar que se acostuma com qualquer tipo de comida que sirva apenas para não morrerem de fome; e o tato que serve tanto de orientação espacial quanto para “guiar-se” nos corpos de mulheres para delas abusar sexualmente.

A cegueira se transforma, então, em uma espécie de purgação, vivida por “animais cegos”. Mas, como em um rastro de esperança, de quem luta pela tentativa de manutenção da ordem, pede a mulher do médico: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (SARAMAGO, 1995, p.119). São

Desse modo, o diálogo entre essa obra de Saramago e a fenomenologia merleau-pontyana, se dá a partir do momento em que os sujeitos percebem o mundo através de seus corpos, mesmo que para os cegos tenha ocorrido através de experiências negativas. Tomando por empréstimo a assertiva de Oliveira Neto:

O olho deixa de ser instrumento treinado para o gesto comum de captar cores e padrões, associá-los, distinguir formas, objetos, lugares, coisas, pessoas, para constituir-se num aparelho pelo qual a faculdade mental é capaz de produzir no indivíduo uma inclinação para seu lugar no mundo. Isto é, o olho deixa de ser um mero captador de imagens para ser também um elemento interventivo, capaz de fomentar os sujeitos para uma ação política de incidência e intervenção social (OLIVEIRA NETO, 2020, p. 39).

Diferente da racionalidade clássica em que a “verdade” só poderia ser alcançada através da razão, a ficção saramaguiana também nos sugere a reavaliação comportamental enquanto parte integrante da sociedade. Como provoca a epígrafe do romance, é preciso reparar. Nesta perspectiva, a tomada de consciência surge justamente a partir da personagem da mulher do médico, a personagem que vê, mas se torna invisível perante os outros. No caso dessa mulher, o fato de ainda poder enxergar não se configura uma vantagem. Nas palavras dela: “Se pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, querias estar cego” (SARAMAGO, 1995, p. 135). Ante a isso, podemos fazer um paralelo entre a mulher e o prisioneiro liberto da caverna, visto que ver o que o outro não vê, também pode acabar se tornando uma forma de condenação.

### 3 OS OLHARES QUE APRISIONAM E UM OLHAR QUE LIBERTA

É isto um homem?

Vocês que vivem seguros  
em suas cálidas casas,  
vocês que, voltando à noite,  
encontram comida quente e rostos  
amigos,  
pensem bem se isto é um homem  
que trabalha no meio do barro,  
que não conhece paz,  
que luta por um pedaço de pão,  
que morre por um sim ou por um não.

Pensem bem se isto é uma mulher,  
sem cabelos e sem nome,  
sem mais força para lembrar,  
vazios os olhos, frio o ventre,  
como um sapo no inverno.

Pensem que isto aconteceu:  
eu lhes mando estas palavras.  
Gravem-na em seus corações,  
estando em casa, andando na rua,  
ao deitar, ao levantar;  
repitam-nas a seus filhos.

Ou, senão, desmorne-se a sua casa,  
a doença os torne inválidos,  
os seus filhos virem o rosto para não  
vê-los.

*Primo Levi*

A epígrafe escolhida para anteceder este capítulo já denuncia até que condições os sujeitos são capazes de chegar, seja no campo ficcional ou em determinados contextos sociais. Assim como no poema de abertura de *É isto um homem?*, de Primo Levi, escritor e sobrevivente do horror de Auschwitz, as personagens saramaguianas representam a vivência em um sistema atroz, com relações entre seres cada vez mais individualistas, e um nível de civilidade que às vezes beira ao sub-humano. Talvez não pareça justo tomar como referência uma tragédia de tal magnitude. No entanto, me parece importante ratificar como

Saramago alegoriza o colapso moral e a decadência dos indivíduos. Em uma síntese perfeita, Ferreira nos lembra que a cegueira da humanidade vem do ontem, permanece no hoje e não dá indícios do fim.

Se a cegueira das fábricas de cadáveres do holocausto – a que se somam os genocídios bôer (1899-1903), filipino (1899-1913), armênio (1915-1923), ucraniano (1932-1933), tibetano (1950-1959), cambojano (1975-1979), curdo (1986), ruandês (1994), bósnio (1995), dentre tantos outros crimes contra a humanidade – atravessou o século XX, é porque o “momento da inumanidade” (Levinas) não conhece o término, basta pensarmos nos recentes quadros atroztes de miríades de refugiados em fuga da fome e da perseguição étnica, religiosa, política [e em 2021 o quadro permanece o mesmo] (FERREIRA, 2020, p.96).

Em outras palavras, olhando o passado podemos refletir sobre o presente. Na escrita de Saramago podemos perceber que os desafios do nosso tempo não são nada mais que a evolução de problemas do passado. A fortuna literária que Saramago nos deixou como herança nos mostra a necessidade de transformação política e social, e da importância em repensar valores pautados no ganho individual.

É pela falta de empatia, egoísmo e intolerância que somos levados ao fundo do poço. Muitas vezes começamos com reles ações. Podemos ter como exemplo um pequeno gesto de individualidade já no início do romance, quando o médico oftalmologista decide colocar a frente dos outros pacientes o atendimento ao primeiro cego, já que se tratava de caso excepcional. O descontentamento dos demais foi notável, afinal, no entendimento dos outros pacientes nenhum deles tinha nada a ver com o problema do primeiro cego, como podemos analisar na seguinte passagem:

A mãe do rapaz estrábico protestou que o direito é o direito, e que ela estava em primeiro lugar, e à espera há mais de uma hora. Os outros doentes apoiaram-na em voz baixa, mas nenhum deles, nem ela própria, acharam prudente insistir na reclamação, não fosse o médico ficar ressentido e depois pagar-se da impertinência fazendo-os esperar ainda mais (SARAMAGO, 1995, p. 22).

A passagem acima exemplifica bem como atitudes assim também estão presentes no nosso cotidiano. Outro caso importante, e já citado anteriormente, é o comportamento do ladrão de automóveis que teve a falta de hombridade de roubar um homem em total vulnerabilidade. Os conflitos interpessoais são constantes ao longo de todo o enredo, uns mais “inofensivos”, e outros mais graves, como as

atitudes do governo e o comportamento dos cegos malvados dentro do manicômio. Nota-se que o proceder desses indivíduos se dá quase sempre em benefício próprio.

Assim, Saramago, no desenvolver da narrativa, aponta para um binarismo nas relações humanas desde antes de as personagens serem encarceradas no manicômio. É possível observar a dualidade entre bem x mal, ordem x desordem, civilização x barbárie, individual x coletivo. Com vistas a essa dicotomia, o romance segue revelando a falta de consciência de massas, que conseqüentemente a torna “mais facilmente manipuláveis pela entidade anônima, o Governo” (TEIXEIRA, 2014, posição 1865).

O mundo narrado em *Ensaio sobre a cegueira* é marcado por três momentos: pré-manicomial, manicomial e pós-manicomial. O momento pré-manicomial descreve como, aos poucos, as personagens vão sendo contaminadas pela cegueira. O segundo momento, o manicomial, se dá a partir do momento em que há a elevação dos casos de cegueira, e as principais personagens do romance (a mulher do médico, o médico oftalmologista, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico) já se encontram confinadas no manicômio. Já o momento pós-manicomial é quando as personagens conseguem fugir do manicômio, voltam à cidade e tentam sobreviver ao caos que tomou conta do cenário. Nestes termos, como afirma Cleomar Sotta (2020), há no romance uma discussão acerca das múltiplas nuances da sociedade, que perpassa a sociabilidade e individualidade humana, e coloca em pauta questões envolvendo a família, a Igreja e o papel do Estado.

### 3.1 Novos laços e velhas amarras

Dentro do manicômio, a epidemia de cegueira fez as personagens do romance regressarem à horda primitiva. No entanto, mesmo após voltarem a liberdade, na cidade já não havia diferença. Nas palavras da mulher do médico: “Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver” (SARAMAGO, 1995, p. 233).

Ter com o que se alimentar e onde se abrigar tornou-se praticamente uma questão de sorte, já que a falta de recursos básicos e a perda da propriedade

privada fez com que a cidade se tornasse terra de ninguém. Apenas por um milagre um cego que tivesse saído de casa conseguiria se reencontrar. Ao questionar um cego que não esteve no manicômio sobre o motivo de muitos cegos não estarem na própria casa, a mulher do médico obtém a seguinte resposta:

Vocês os que estiveram na quarentena têm muito que aprender, não sabem como é fácil ficar sem casa, Não compreendo, Os que andam em grupo, como nós, como quase toda a gente, quando temos de procurar comida somos obrigados a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma espécie de nora às voltas, ao princípio houve algumas lutas, mas não tardámos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levarmos no corpo (SARAMAGO, 1995, p. 216).

As famílias se destituíram à medida em que os seus membros foram cegando e sendo separados uns dos outros. Já que as relações consanguíneas foram afetadas pelo encarceramento, dentro do manicômio outros laços são formados por afinidade e tentativa de sobrevivência. No lado de fora, o que resta as personagens é continuarem unidos, com a ideia de se ajudarem em meio ao caos causado pela cegueira. Como propõe a mulher do médico:

Voltemos à questão, disse a mulher do médico, se continuarmos juntos talvez consigamos sobreviver, se nos separarmos seremos engolidos pela massa e destroçados [...] Deixem-se guiar pelos meus olhos enquanto eles durarem, por isso o que proponho é que, em lugar de nos dispersarmos, ela nesta casa, vocês na vossa, tu na tua, continuemos a viver juntos (SARAMAGO, 1995, p.245).

Nota-se aí a importância da coletividade. Perante os desafios que seria sobreviver na situação retratada no romance, Saramago nos mostra a necessidade de promoção da solidariedade para o bem comum.

Sem eletricidade, água e abastecimento de nenhuma espécie, os cegos buscavam alternativas para que pudessem se manter vivos no labirinto urbano em que a cidade se transformou. No entanto, em algum momento o instinto de sobrevivência poderia se sobrepor e romper com a relação simbiótica desses indivíduos. Desse modo, “quando começar a tornar-se difícil encontrar água e comida, o mais certo é que estes grupos se desagreguem, cada pessoa pensará que sozinha poderá sobreviver melhor, não terá de repartir com outros, o que puder

apanhar é seu, de ninguém mais” (SARAMAGO, 1995, p. 245). Nesse caso em que a sociedade civil se encontrava completamente desestabilizada, não seria de se espantar que os interesses individuais se colocassem à frente do coletivo.

Pela cidade devastada, cegos a perambular pelas ruas em busca de comida e abrigo, lixo por toda a parte, carros luxuosos abandonados, corpos humanos sendo devorados por animais. O inferno vivido no manicômio estaria longe de acabar na cidade.

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se também à pitaça. A mulher do médico desviou os olhos, mas era tarde de mais, o vômito subiu-lhe irresistível das entranhas, duas vezes, três vezes, como se o seu próprio corpo, ainda vivo, estivesse a ser sacudido por outros cães (SARAMAGO, 1995, p. 251).

Diante de tal conjuntura nem a religiosidade supre mais os anseios humanos. Na igreja, os olhos dos santos estão vendados como se Deus não merecesse ver o que está a acontecer. A mulher do médico levantava a hipótese de ter sido o padre quem cobriu os olhos das imagens, assim:

Se foi o padre quem tapou os olhos das imagens, É só uma ideia minha, E a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria [...] 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* (SARAMAGO, 1995, p. 302, grifo nosso).

Levando em consideração o fato de o romancista assumir uma posição ateuísta, e as faces do cristianismo estarem presentes em algumas de suas obras, na frase em que a mulher afirma que “Deus não merece ver”, nos dá margem a uma dupla interpretação. Em 1:26 Gênesis Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. Esta imagem e semelhança não diz respeito exatamente aos atributos físicos, mas sim, a alguns aspectos positivos como: bondade, racionalidade, capacidade de criação, comunicação e princípios morais, por exemplo.

De acordo com Gênesis, Deus criou o homem para dominar a terra. Dessa forma, diante da incapacidade do homem em refletir essa imagem, o responsável por cobrir os olhos das imagens sagradas julgou que elas não mereciam ver o quanto indecoroso o homem se tornou. “A ideia de que as sagradas imagens estavam cegas, de que os seus misericordiosos ou sofredores olhares não contemplavam mais que a sua própria cegueira, tornou-se subitamente insuportável” (SARAMAGO, 1995, p. 303).

À vista disso, corroborando com Salma Oliveira, podemos analisar por outro lado, e entender que o autor implícito que se mascara por trás do seu narrador “acrescenta um não especial ao cristianismo, diz não à cegueira que a religião provoca” (OLIVEIRA, 2002, p. 177). Além disso, o fato de Deus não poder ver, ou não merecer ver o que está acontecendo, na verdade seria um modo de manifestar-se contra a Igreja como uma instituição que está, e sempre foi cega perante os seus abusos de poder. Como afirma Sotta (2020), diante de tal cenário essa instituição já não é capaz de garantir salvação e nem dar respostas aos dramas humanos, ainda que permaneça como sistema de regulação do comportamento humano.

A necessidade do olhar de Deus também aparece em outra sequência, quando as três mulheres, nuas, se lavavam com a água da chuva torrencial que caía. Havia um certo receio de que outros pudessem estar a observá-las, ainda que todos estivessem cegos. “Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele. o céu está tapado, só eu posso ver-vos” (SARAMAGO, 1995, p. 266, grifo nosso).

Ainda no que diz respeito a religiosidade, Teixeira aponta para um paralelo interessante entre a trajetória das personagens de *Ensaio sobre a cegueira* e as de *A divina comédia*, descrevendo um mesmo cenário de sofrimento e provação, mais especificamente no que diz respeito à passagem pelo inferno. Se na *Divina Comédia* o inferno é dividido em círculos, no *Ensaio* ele é dividido em camaratas. Como aponta Teixeira,

Saramago parodia o Inferno e seus horrores, para representar uma espécie de danação e purgação de uma espécie de “pecado” das personagens, similarmente a Dante, também aponta para uma espécie de redenção, em virtude do fato de que ainda acredita no homem. [...] Não bastasse isso, no final do romance, Saramago recria parodicamente a chegada ao paraíso (TEIXEIRA, 2014, posição 1242 -1250).

No romance o paraíso é simbolizado pela casa mulher do médico e do oftalmologista. De acordo com o narrador, “foi portanto a um espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos” (SARAMAGO, 1995, p.257).

Saramago lança mão de uma escrita repleta de simbologias, problematizando temas de reflexão teológica a fim de criticar o providencialismo alienante e colocar os indivíduos como responsáveis por sua conduta. Neste romance, o que de fato importa para o autor são as relações interpessoais dos indivíduos, e não a relação entre humano *versus* sagrado, como acontecia com mais intensidade nos seus romances da primeira fase. A cegueira não é um castigo divino, e a salvação não virá através do olhar sagrado. São nas ações humanas que está a solução.

### 3.2 Os olhos do poder

Saramago mostra que, mesmo com o progresso científico e tecnológico, a perda de apenas um sentido é capaz de abalar uma estrutura social teoricamente sólida. Em outras palavras, a evolução no plano moral é inversamente proporcional à evolução científica. Desse modo:

Nenhuma razão científica justifica no romance de José Saramago a disseminação do mal pelo contágio, de modo que a segregação se torna por si só suspeita assumindo-se desde logo como instrumento de um poder irracional, que lê tão simplesmente a evidência, que é o modo supremo de exercício autoritário já que, por definição, não precisa de explicação (CERDEIRA, 2020, p. 231-232).

O aprisionamento dos cegos no manicômio se dá de forma totalmente autoritária. Vigidos pelo exército, estes cegos são mantidos sob tutela governamental. E é durante o período manicomial que podemos observar com clareza a representação da biopolítica e biopoder em Foucault. Enquanto o primeiro diz respeito a uma forma de poder que age sobre o corpo e a regulamentação da vida, o último tem relação com o impacto do poder sobre a coletividade.

O filósofo francês, que discutiu muito sobre a questão do poder e da governabilidade, afirma que o poder se transforma em cada momento da história de acordo com o seu contexto. Em *Em defesa da sociedade*, Michel Foucault faz uma

diferenciação entre duas manifestações de poder estabelecidas entre: “fazer morrer ou deixar viver” para depois a instalação do poder de “fazer viver e de deixar morrer”.

Até o século XVIII, em que o poder era instituído pela monarquia, imperava a ideologia de “fazer morrer e deixar viver”. Com esse regime o soberano tinha o poder de interferir diretamente no corpo e na vida do indivíduo. No século XIX, uma das transformações do direito político passou a centrar-se na lógica do “fazer viver e deixar morrer”, ou seja, trata-se de um poder baseado na promoção da vida humana para fornecimento de mão-de-obra para a manutenção do capitalismo.

Neste momento há a influência da biopolítica, em que cabe ao governante a manutenção de políticas públicas que incidem não só na vida do indivíduo, mas na população como um todo. Essa nova técnica de poder se dirige não apenas ao corpo e a promoção da vida, mas também “tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos” (FOUCAULT, 2005, p. 289). Para que essa tecnologia de poder funcione, são criadas as instituições disciplinares. Essas instituições “especializadas” são incumbidas de disciplinar os corpos para torná-los adequados às normas da sociedade. Temos como exemplo a família, a escola, as fábricas, o quartel, o presídio, o hospital, o manicômio e o panóptico. Para Foucault a disciplina não pode ser definida como uma instituição, mas sim, um tipo de poder que necessita desses meios para que se possa exercê-lo.

Entre os espaços disponíveis para a instalação dos cegos do romance, havia um manicômio vazio, uma antiga instalação militar, uma feira industrial e um hipermercado em processo de falência. Das possibilidades acessíveis, optou-se pelo manicômio como sendo a melhor opção: um estabelecimento destinado às pessoas com transtorno mentais, indivíduos que, de acordo com o modelo psiquiátrico clássico, “fundou a noção de doença mental como sinônimo de desrazão e patologia, que fundou o manicômio como lugar de cura e que fundou a cura como ortopedia e normalização” (AMARANTE; TORRE, 2001, p. 33). Isto posto, temos no romance uma íntima relação da cegueira com a loucura, em que “seres humanos de todos os jeitos, procedências e feitios em matéria de humor e temperamento” (SARAMAGO, 1995, p. 27), são isolados em uma espécie de prisão e, desprovidos de qualquer consideração. O narrador ratifica essa ideia ao descrever os cegos na

fuga do manicômio, que quando “o portão está aberto de par em par, os loucos saem” (SARAMAGO, 1995, p. 210).

Em uma comparação entre a situação dos cegos e a dos condenados aos quais Michel Foucault se refere em *Vigiar e Punir*, o suplício dá lugar à supressão dos direitos e liberdade do indivíduo. Apesar de os personagens não terem cometido nenhum crime, o manicômio funcionará como uma espécie de prisão improvisada, seguindo a ideologia de Foucault, servirá como meio de coerção e domesticação dos corpos.

Assim como ocorria com os cegos e deficientes na Idade Média, a segregação das personagens cegas do romance soava como “uma ideia feliz, senão perfeita, tanto no que se referia aos aspectos meramente sanitário do caso como às suas implicações sociais e aos seus derivativos políticos” (SARAMAGO, 1995, p.45). Observa-se, então, que por trás do pretexto de acolhimento aos cegos, havia o mascaramento daquilo que causava temor à sociedade e, acima de tudo, o controle de comportamento dos confinados.

Ao entrar no estabelecimento, a mulher do médico mostra-se perplexa com o local:

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 forradas de zinco, três celas acolchoadas até à altura de dois metros e forrada de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo. [...] Isto é uma loucura, Deve de ser. estamos num manicómio (SARAMAGO, 1995, p. 47).

Ao serem colocados em uma dessas instituições “especializadas”, os cegos perdem o direito da sua liberdade e não têm condições mínimas para se tratar, uma vez que lá dentro eles deveriam se organizar entre si e não contar com nenhum apoio externo. O enclausuramento compulsório, de acordo com a entidade governamental do *Ensaio*, se dá em nome de um bem comum, que com medo de uma contaminação em massa faz com que o ministério da saúde legitime tal ação.

Diante disso, o governo declara:

O governo lamenta ter sido *forçado a exercer energeticamente* o que considera ser *seu direito e seu dever*, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico de cegueira, provisoriamente

designado por mal branco, e *desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos* para estancar a propagação do contágio, supondo que de um contágio se trata, supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. [...] *Abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata* (SARAMAGO, 1995, p. 49-50, grifo nosso).

Podemos notar na declaração do governo, o tratamento autoritário e repressor, o uso de ameaças, e legitimação do seu poder sobre os indivíduos encarcerados. Direitos e deveres ganham conotação avassaladora, em uma fala que dissimula a preocupação com as vítimas e com a população. Neste sentido, Alex Neiva afirma que:

O espaço do confinamento em *Ensaio sobre a cegueira* é o espaço da ordem, da seleção, da organização a partir de uma lógica imunitária na qual o corpo social é preservado através do isolamento das células defeituosas (cidadãos de segunda classe), daí todo um aparato jurídico, político e midiático que legitima o estado de exceção. O romance problematiza as limitações dos discursos de poder que evocam um discurso da racionalidade e da ciência, conjugados às razões de estado e do mercado, tão comuns nos regimes totalitários.[...] No romance, tal como preconizado por Foucault, o poder reside não apenas num território, mas sobre a população. A vida e a saúde da nação transformam-se num problema político em que o governo se torna um governo de homens e tem como resultado uma crescente animalização (NEIVA, 2019, p. 267).

Esse local mais se assemelhava a uma área de extermínio, onde além da privação da liberdade, havia escassez de alimento, falta de assistência médica, desprezo pelos contaminados, insalubridade, violência institucional, física e moral, a ponto de os personagens atingirem níveis animais. Tanto que, em várias passagens da narrativa o comportamento das personagens é comparado ao comportamento de animais. “De cara rente ao chão como suínos, um braço adiante rasoirando o ar” (SARAMAGO, 1995, p. 105); “Se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, animais cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 134).

Diante da conjuntura do local em que se encontravam os cegos, a personagem do médico afirma: “há muitas maneiras de tornar-se um animal [...] esta é só a primeira delas” (SARAMAGO, 1995, p. 97). Além dessa animalização, outro ponto interessante, é que ao serem confinados no manicômio, o nome próprio e o status social acabam por se anular:

tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos. nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê. para que iriam servir-nos os nomes nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer. pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando (SARAMAGO, 1995, p. 64).

Desse modo, não só a questão identitária é perdida, mas ocorre também o desaparecimento da propriedade privada. Fora de suas casas, presas no manicômio, as personagens são destituídas de privacidade e individualidade. Tanto no manicômio, quanto posteriormente fora dele, os cegos se encontram em uma espécie de labirinto devido à incapacidade visual da qual eles padecem.

Nesse local mal conservado e de ar moribundo, por “sorte” os cegos, “estavam a salvo das deprimentes melancolias produzidas por estas e semelhantes alterações atmosféricas, comprovadamente responsáveis de inúmeros actos de desespero no tempo remoto em que as pessoas tinham olhos para ver” (SARAMAGO, 1995, p.200). Se pensarmos na simbologia das cores e analisarmos a atmosfera cinzenta descrita pela mulher, veremos que, além da angústia causada pela cegueira, o espaço físico do manicômio também contribuía para o desespero.

O cinza, intermediário entre luz e sombra, na psicologia das cores está ligado ao tédio, a crueldade, a pobreza, ao isolamento e indicador de negatividade. “O cinza é uma sensação acromática que em termos de compensação parece querer dividir o mundo. Ele gosta de isolamento, e não quer envolvimento” (FREITAS, 2007, p.9). Desse modo, observando a configuração labiríntica e acinzentada do ambiente, é possível fazer uma relação entre o mundo interior e o exterior.

Assim como no manicômio, quando “tinham medo de perder-se no labirinto que imaginavam, salas, corredores, portas fechadas, escadas que só se revelariam no último momento” (SARAMAGO, 1995, p.73), o autor afirma que “dentro de nós há um espesso sistema de corredores e portas fechadas. Nós mesmos não abrimos todas as portas, porque desconfiamos que o que há do outro lado não será agradável de ver” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 89). Sendo assim, é preciso que os indivíduos cheguem ao fundo do poço para abrir certas portas e enxergar além da cegueira.

Em *Vigiar e Punir* Michel Foucault nos lembra de como a lepra e a peste suscitaram modelos de exclusão e esquemas disciplinares, em que na cidade pestilenta,

Mais que a divisão maciça e binária entre uns e outros ela recorre a separações múltiplas, a distribuições individualizantes, a uma organização aprofundada das vigilâncias e dos controles, a uma intensificação e ramificação do poder. [...] Duas maneiras de exercer poder sobre os homens, de controlar suas relações, de desmanchar suas perigosas misturas. A cidade pestilenta, atravessada inteira pela hierarquia, pela vigilância, pelo olhar, pela documentação, a cidade imobilizada no funcionamento de um poder extensivo que age de maneira diversa sobre todos os corpos individuais — é a utopia da cidade perfeitamente governada. A peste (pelo menos aquela que permanece no estado de previsão) é a prova durante a qual se pode definir idealmente o exercício do poder disciplinar (FOUCAULT, 1999, p. 164).

Da mesma forma ocorreu no romance. Podemos observar essa postura fria e autoritária do Governo e seus representantes, desde o telefonema do médico oftalmologista para o Ministro da saúde para comunicar sobre o surto da desconhecida cegueira.

*Do outro lado o tom foi cortante, Não precisamos. O telefone mudou de mão, a voz que saiu dele era diferente, Boas tardes, fala o ministro, em nome do Governo venho agradecer o seu zelo, estou certo de que graças à prontidão com que agiu vamos poder circunscrever e controlar a situação, entretanto faça-nos o favor de permanecer em casa. As palavras finais foram pronunciadas com expressão formalmente cortês, porém não deixavam qualquer dúvida sobre o facto de serem uma ordem. O médico respondeu, Sim, senhor ministro, mas a ligação já tinha sido cortada (SARAMAGO, 1995, p. 42, grifo nosso).*

As instruções passadas diariamente aos cegos do manicômio por um alto-falante, proferidas em um tom seco e autoritário na voz de alguém que parece estar acostumado a dar ordens, muito se assemelham com um regulamento sobre a peste, do final do século XVII, citado por Foucault na terceira parte de *Vigiar e Punir*. Ambos regem de modo autoritário o comportamento dos contaminados. No *Ensaio* as quinze instruções se repetem diariamente por uma gravação transmitida pelo alto-falante, e sempre no mesmo horário. Observemos o excerto abaixo, que apesar de longo, sua transcrição na íntegra é importante para a compreensão das regras.

Primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao

exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, trata-se de uma recomendação, não de uma ordem, os internados organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuamos a enunciar, sexto, três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respectivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio, sétimo, todos os restos deverão ser queimados, considerando-se restos, para este efeito, além de qualquer comida sobrate, as caixas, os pratos e os talheres, que estão fabricados de materiais combustíveis, oitavo, a queima deverá ser efectuada nos pátios interiores do edifício ou na cerca, nono, os internados são responsáveis por todas as consequências negativas dessas queimas, décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões, décimo segundo, em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca, décimo terceiro, a comunicação entre a ala dos pacientes e a ala dos suspeitos de contágio far-se-á pelo corpo central do edifício, o mesmo por onde entraram, décimo quarto, os suspeitos de contágio que vierem a cegar transitarão imediatamente para a ala dos que já estão cegos, décimo quinto, esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento dos novos ingressados. O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever (SARAMAGO, 1995, p. 50).

Essas regras repetidas de modo mecânico e sem possibilidade de contestação, demonstram o que seria idealmente o exercício do poder disciplinar. Indivíduos com deveres a cumprir, mas destituídos de direitos. O único comprometimento do Governo é com a distribuição de produtos de higiene e comida, ações que não foram cumpridas. A podridão tomou conta do local, e mesmo que produtos de limpeza e higiene fossem fornecidos, os cegos já não teriam destreza para manter a ordem. Assim, “o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejectões” (SARAMAGO, 1995, p.136).

Quanto à comida, essa foi aos poucos ficando insuficiente e virou motivo de “guerra” e disputa de poder entre os cegos. É também pela comida que as mulheres sentem em seus corpos a mais profunda humilhação que uma mulher pode sentir.

A entidade governamental que disse em seu comunicado que, é “seu dever, proteger por todos os meios as populações” (SARAMAGO, 1995, p. 50), em nada interferiu para que os cegos tivessem o mínimo de dignidade. Pelo contrário, deixou os confinados sob vigilância militar que, obedecendo “cegamente” às ordens, estavam prontos para matar qualquer cego do manicômio que ameaçasse tentar

sair, exercendo o poder da morte com o aval do Estado. Duplamente cegos, de medo e de ética.

Lívido de susto, um dos que tinham disparado dizia, Eu lá dentro não volto nem que me matem, e de facto não voltou. De um momento para o outro, nesse mesmo dia. já perto do fim da tarde, à hora de render, passou a ser mais um cego entre os cegos, o que lhe valeu foi ser da tropa, porque, se não, teria ficado logo ali, a fazer companhia aos cegos paisanos, colegas daqueles a quem havia desfeito a tiros, e Deus sabe o que lhe fariam. O sargento ainda disse, Isto o melhor era deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha (SARAMAGO, 1995, p. 89).

Da parte de quem está no poder nunca houve qualquer tipo de solidariedade com os internos. Para o Governo e para os militares, era mais lucrativo a máxima do “deixar morrer”. Observa-se, então, que “as autoridades escondem o seu poder violento e despótico por uma ideia de senso de responsabilidade que invoca o dever de proteger os cidadãos da epidemia da cegueira” (NEIVA, 2019, p. 271). De fato, a vontade que tinham por trás de uma falsa preocupação com a saúde da população, era de exterminar todos os infectados. Em outras palavras, o isolamento que deveria servir como forma de proteção, serviu na verdade, como forma de controle e opressão legitimada. Essa afirmativa também pode ser justificada pela conduta dos soldados, submissos, acatavam ordens sem saber o porquê.

A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, a queles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava. Sabiam o que no quartel tinha sido dito essa manhã pelo comandante do regimento, que o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo, A raiva de um cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza. A alguns soldados, menos sensíveis às belezas da linguagem figurada, custou-lhes a entender que a raiva do cão tivesse algo que ver com os cegos, mas a palavra de um comandante de regimento, também figuradamente falando, vale quanto pesa (SARAMAGO, 1995, p. 105).

Além de tudo, o esquema utilizado pelo Governo para deixar os cegos em quarentena, muito se assemelha ao mecanismo do panóptico idealizado por Jeremy Bentham. A ideia arquitetônica de Bentham era fazer com que os encarcerados se sentissem constantemente vigiados. Entretanto, a estrutura física do manicômio não corresponde ao modelo original do arquiteto inglês, que deveria ser projetado com as celas dispostas circularmente em volta de uma torre. Nessa torre um vigilante

poderia acompanhar os detentos sem ser visto. Já no *Ensaio*, os soldados que vigiavam os cegos ficavam em uma guarita.

De acordo com Bentham, a principal vantagem sobre os prisioneiros se configura no fato de que ao “estar incessantemente diante dos olhos de um inspetor é perder de fato o poder de fazer o mal e quase a idéia de desejá-lo” (BENTHAM, 2008, p. 134). Esse medo era causado nos cegos pela ameaça dos soldados que os vigiavam do lado de fora da cerca. Eram vistos, mas não poderiam ver, não por causa da estrutura nos moldes arquitetônicos de Bentham, mas pelo infortúnio da enfermidade da cegueira. De todo modo, se sentiam vigiados e ameaçados a todo o tempo pelos olhos do poder.

Do espetáculo público do suplício ao panóptico, dois mecanismos de poder que impunham um olhar disciplinador. Enquanto no primeiro havia a exposição da violência como forma de penitência e exemplificação para os demais, no panóptico o poder é visível, mas a sua execução não. No panóptico, a dúvida do sujeito sobre estar sendo observado será constante. Um exemplo que podemos demonstrar na narrativa, é o momento de medo que os cegos passam a temer se aproximar da cerca depois que os militares fuzilam alguns cegos.

Quem nos diz que não vão disparar contra nós, Depois do que já fizeram, são bem capazes disso, Não podemos fiar-nos, Eu não vou lá fora, Nem eu, Alguém terá de ir, se quisermos comer, Não sei se mais vale morrer de um tiro, ou se ir morrendo de fome aos poucos, Eu vou, Eu também, Não é preciso irmos todos, Os soldados podem não gostar, Ou assustar-se, julgar que queremos fugir, por causa disso, se calhar, é que mataram aquele da perna, Temos que nos decidir, Toda a cautela é pouca, lembrem-se do que sucedeu ontem, nove mortos sem mais nem menos, Os soldados tiveram medo de nós, E eu tenho medo deles (SARAMAGO, 1995, p. 102).

A associação por esses mecanismos fez com os cegos temessem a mesma punição para eles, admitindo, dessa forma, a relação existente entre o olhar e o poder. No que diz respeito à diferença básica entre uma sociedade de soberania e uma sociedade disciplinar, Daniel Mello sintetiza bem suas condutas, uma vez a diferença se encontra na “forma como se age o poder diante dos indivíduos. Enquanto uma mantém o centro de poder sempre visível, a outra o camufla e torna o sujeito visível” (MELLO, 2012, p. 23).

Nesse sentido, somente com o incêndio no manicômio e a cegueira total da população - principalmente a cegueira dos militares e da instância governamental que dava ordens a eles – os cegos conseguem uma a sua liberdade física. No

entanto, o poder não se fixa em uma unidade, ele também é exercido nas malhas sociais e suas microrrelações. De acordo com Neiva (2019, p. 271), “o romance de Saramago se configura como uma alternativa de resistência de um sujeito coletivo”. Desse modo, ainda de acordo com o autor a descoberta dessa coletividade ganha contorno mais evidente a partir da deterioração do manicômio, principalmente através do olhar libertador da mulher do médico, que como ela mesma diz, apesar de ter olhos em terras de cegos, não se transformou em rainha.

### 3.3 Em terra de cegos quem pode olhar não é rainha

Marca da criação ficcional do romancista, a evidência dada às personagens femininas não é novidade. No *Ensaio*, a notoriedade da personagem da mulher do médico é sem dúvida alguma peça-chave para o desenvolver da narrativa. Compreender a constituição desta personagem e sua representação, nos possibilita melhor apreensão da possível causa do mal branco que atinge os demais.

Ao falar sobre a criação de suas personagens femininas, José Saramago afirma que:

Se algum dia uma personagem minha ficar na memória das pessoas, será a de uma dessas mulheres, e não é porque eu predetermine sua maneira de ser ou atue mediante estratégias prévias. O caráter dessas mulheres nasce naturalmente, no meio da situação concreta que estou a narrar. Em certa ocasião, alguém me perguntou: “Mas por que sempre escolhe uma mulher?”. E eu respondi: “Acredita que tudo o que essa mulher fez um homem faria?”. Claro que não. Sempre há uma mulher a sustentar cada um de meus romances: Lídia em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Blimunda em *Memorial do convento*, Maria Madalena em *O Evangelho segundo Jesus Cristo...* (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 163).

Para o escritor, foram as circunstâncias históricas e sociais que o levaram a fazer com que em seus romances haja uma personagem feminina envolta de tenacidade. Ao longo dos tempos, devido a questões sócio-históricas, recaía sobre a mulher um estereótipo negativo, onde ela ocupava um lugar secundário em relação ao homem. De acordo com Lúcia Zolin (2009, p. 218), “tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura”.

Comumente deparamo-nos com representações do tipo submissa, megera, a mulher do lar, a sedutora, imoral, a figura angelical idealizada por sua beleza e fragilidade, quase sempre em caráter discriminatório em relação ao gênero.

Em muitos discursos sociais, na maioria das vezes, a figura da mulher esteve atrelada a papéis mais conservadores, do lar, a questão materna ou mulher-objeto. Em *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu afirma que embora a dominação masculina tenha perdido um certo furor, a sociedade ainda é impregnada por ideologias que fundamentam essa dominação.

Herdamos uma tradição sociológica que põe a mulher em um papel secundário, irrelevante, onde há uma determinada subordinação ao sexo masculino. Ao longo da história da sociedade, vários foram os mecanismos utilizados na tentativa de fazer com que a mulher fosse submissa ao homem. Dispositivos interligados como a família e a Igreja, por exemplo, têm uma contribuição significativa na perpetuação de ordem dos gêneros. Assim, detentoras do capital simbólico, acabam por reforçar e naturalizar a dominação da ordem social masculina. A essa subjugação, Bourdieu assevera que:

As injunções continuadas, silenciosas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos. [...] É, sem dúvida, no encontro com as "expectativas objetivas" que estão inscritas, sobretudo implicitamente, nas posições oferecidas às mulheres pela estrutura, ainda fortemente sexuada, da divisão de trabalho, que as disposições ditas "femininas", inculcadas pela família e por toda a ordem social, podem se realizar, ou mesmo se expandir, e se ver, no mesmo ato, recompensadas, contribuindo assim para reforçar a dicotomia sexual fundamental, tanto nos cargos, que parecem exigir a submissão e a necessidade de segurança, quanto em seus ocupantes, identificados com posições nas quais, encantados ou alienados, eles simultaneamente se encontram e se perdem (BOURDIEU, 2005, p. 71-72).

Em consonância a essa prerrogativa, Gilles Lipovetsky, em *A terceira Mulher: permanência e revolução do feminino*, aborda que sintetiza bem os processos de idealização da mulher em diferentes épocas, bem como o surgimento de uma nova realidade, que vem se distanciando cada vez mais dos modelos de passividade compulsória de séculos atrás. Entretanto, alguns valores tradicionalistas e obsoletos deixaram rastros. Lipovetsky fala a respeito da existência de “três mulheres” em

períodos distintos, classificadas como “primeira mulher”, “segunda mulher” e “terceira mulher”, a depreciada, a exaltada e a indeterminada, respectivamente.

A “primeira mulher”, a mulher depreciada, seria correspondente à figura judaico-cristã de Eva; ser nefasto, pecadora, responsável pela infelicidade do homem. Sua figura vai até princípio do século XIX. Dos mitos selvagens ao Gênesis, a “primeira mulher”, desprezada e depreciada, tem a figura associada ao mal, caos e a feitiçaria.

A “segunda mulher”, a mulher enaltecida, surge a partir da Idade Média. Oposta a figura da primeira, é uma espécie de criatura celeste e divina, um ser idealizado. Seus poderes não eram depreciados. Pelo contrário:

Difunde-se, a partir do século XVII, a ideia de que a força do sexo fraco é imensa [...]. Força civilizadora dos costumes, senhora dos sonhos masculinos, “belo sexo”, educadora dos filhos, fada do lar. Depois do poder maldito do feminino, edificou-se o modelo da mulher enaltecida, idolatrada [...]. (LIPOVTSKY, 2000, p.236).

Mesmo glorificada, a mulher não ainda não é posta em um mesmo patamar que o homem. Permanecia a hierarquia social dos sexos. Ainda lhe é negado independência política e social, restando para ela o papel de iniciação sexual dos rapazes e de elevar o homem.

A última fase, denominada como a “terceira mulher”, a mulher indeterminada, é a que surge na segunda metade do século XX. Esta é caracterizada por sua quebra com os modelos tradicionais que a colocavam em sujeição pelo gênero opressor. Agora, sua figura é aquela que rompe com os padrões de um ideal de mulher do lar. Tem direito ao voto, liberdade intelectual, liberdade sexual, direito de escolha, capaz de tomar a frente de suas escolhas, e assumindo a posição de sujeito. A liberdade agora é estendida aos dois gêneros, mas ainda sem a semelhança dos papéis sexuais, uma vez que “se constrói sempre ‘em situação’, a partir de normas e papéis sociais diferenciados, sobre os quais não há nenhuma indicação de que estejam destinados a um futuro desaparecimento (LIPOVTSKY, 2000, p. 239)”. Em função destes fatos, Zolin afirma que:

A história da cultura ocidental consolidou-se segundo a tradição do saber masculino. Em função disso, é comum encontrar entre as obras da nossa literatura imagens de mulheres estereotipadas segundo o modelo da sociedade patriarcal, caracterizadas pela submissão, pela resignação, pela espera, pelo sofrimento, pela saudade etc. (ZOLIN, 1997, p. 42).

Não obstante, em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago trava uma batalha contra a doxa, onde as personagens femininas são extremamente importantes, executando papéis que fogem do trivial. Um ponto relevante sobre essa forma de pensar a mulher, e outros sujeitos marginalizados, como significativos na literatura portuguesa, foi como o período pós-74 fez emergir em Portugal um novo contexto para a produção literária. Dessa forma, “desencadeia-se uma profusão de narrativas em que a mulher e outra leva de sujeitos marginais vítimas de um arcabouço social passam a constituir elementos significativos no cenário literário português (OLIVEIRA NETO, 2011 p.14). Ao problematizar a História, o autor constrói figuras, como afirma Aguilera, como encarnações do melhor da condição humana, e completa:

Em sua personalidade, ressoa uma índole forjada por séculos de exclusão, de invisibilidade e domínio [...]. Assumem a contrariedade exemplarmente, quando a rebeldia se manifesta como uma poderosa e serena energia interior. [...] Nelas Saramago deposita os méritos que mais valoriza, representando em seu conjunto a humanidade desejada, ao mesmo tempo que, implicitamente, são confrontadas com o modelo do homem, diante do qual se mostram mais fortes tanto na alma como em suas ações (AGUILERA, 2010, p.159).

Em outras palavras, o seu lugar é ressignificado junto ao homem. Assim, as mulheres representadas por Saramago no romance não são mais aquelas figuras subalternas, sem voz, e na grande maioria das vezes colocadas à margem como algo menor, mas sim aquelas autogovernadas, que ao longo da narrativa vão tomando ciência do próprio poder.

No *Ensaio* a mulher do médico oftalmologista transforma-se na grande protagonista, mas ao lado dela outras quatro mulheres também têm uma representação significativa, são elas: a rapariga dos óculos escuros, a mulher do primeiro cego, a cega das insônias e a mulher do isqueiro.

A rapariga dos óculos escuros, uma prostituta com instinto maternal e protetor que cuida do rapazinho estrábico colocado em quarentena sem a mãe. Ela acaba tendo relações sexuais com o médico do manicômio, mas ao sair envolve-se sentimentalmente com o velho da venda preta. A rapariga dos óculos escuros, que perante uma sociedade que preza pela moral e os bons costumes não é digna de respeito é defendida pelo narrador:

Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí o prazer que pode (SARAMAGO, 1995, p.31).

De acordo com Saramago essa é a personagem que pronuncia as palavras-chave: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome. É o que somos. O que precisamos é de procurar e dar um nome a essa coisa: talvez, simplesmente, possamos chamá-la de *humanidade*.” Sobre ela, ainda podemos observar nitidamente as práticas de subversão machista ao ser assediada sexualmente por outro cego. Mas ela não se deixa dominar pelo sexo masculino e reage com violência à investida do agressor moral, assim como a mulher do médico que mata o chefe da camarata três a tesouradas após uma sequência de estupro.

A mulher do primeiro cego, em princípio dá indícios de ser subjugada e submissa ao marido. Porém, vai descobrir uma autonomia e mostrar seu verdadeiro ímpeto. Tal ideia pode ser reforçada pela seguinte passagem:

Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora do seu marido (SARAMAGO, 1995, p. 168).

A cega das insônias, fragilizada pela condição degradante e sub-humana em que se encontravam todos dentro do manicômio, acaba morrendo após ser violentada sexualmente. Observa-se aqui a dominação masculina, dessa vez em forma de violência:

A cega das insónias foi-se abaixo das pernas, literalmente, como se lhas tivessem decepado de um golpe, foi-se-lhe também o coração abaixo, nem acabou a sístole que tinha começado, finalmente ficámos a saber por que não podia esta cega dormir, agora dormirá, não a acordemos. Está morta, disse a mulher do médico (SARAMAGO, 1995, p.178).

A mulher do isqueiro, é a responsável por incendiar o manicômio que conseqüentemente desencadeará a fuga (libertação) dos internos. Apesar de tudo, mesmo que aos olhos de alguns leitores esta personagem possa passar despercebida, demonstra coragem para tentar fugir da condição deplorável em que os cegos se encontram.

A mulher do médico é a personagem capaz de provocar a imaginação do leitor. Ela fingiu ter ficado cega para poder acompanhar o marido ao manicômio e poder cuidar dele. Com o seu poder de compreensão, raciocínio e liderança ela se torna o fio condutor das demais personagens. É pelo seu olhar que os cegos serão guiados na busca de uma nova forma de subsistência, dentro e fora do manicômio. Assim, podemos dizer que esta única personagem que teve a visão preservada seja, de fato, uma visionária. “A palavra visionário nos vem imediatamente quando pretendemos designar tanto aquele que conhece o futuro quanto aquele que sonha sonhos impossíveis, tanto aquele que vê mais e melhor do que nós quanto aquele que nada vê” (CHAUI, 1988, p. 32).

Por outro lado, a preservação da visão traz consigo a infelicidade de ser a testemunha ocular do horror, tanto da podridão da urbe ficcional quanto da destituição dos sujeitos, fato que a faz indagar a si mesma: “De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso” (SARAMAGO, 1995, p. 152).

A manutenção da visão da mulher do médico é tida como o oposto das demais personagens, é uma visão sem alienação. Corroborando com a assertiva de Braga e Rios, é por meio da sabedoria e compaixão desta mulher, que é possível “construção de uma consciência mais humanitária, em contraposição à animalidade de um mundo cego que, em relação ao outro, ainda não vê, tampouco repara” (BRAGA; RIOS, 2012, p.127).

De acordo com Saramago, a mulher do médico pode ser considerada gêmea da Blimunda. Enquanto a primeira consegue ver o horror que os acometidos pela brancura da cegueira já não conseguem, essa última consegue ver através da pele, através da matéria. Entre tantas mulheres saramaguianas, as personagens desses dois romances em questão, assim como a mulher da limpeza no *Conto da ilha desconhecida*, apresentam uma característica bussolar em suas narrativas. Vale lembrar que, apesar desta característica, “elas não possuem a função de movê-los como marionetes, mas de completar-lhes uma ausência, assegurar-lhes uma consciência crítica e, muitas vezes, moral” (BRAGA; RIOS, 2012, p.115).

Mesmo em alguns momentos apontando para estereótipos convencionados ao papel da mulher, Saramago não a desenha como menos capaz, condenada à submissão. Pelo contrário, são personagens que vão se sobressaindo, revelando o seu poder ao longo da narrativa por si e pelo coletivo.

A esperança e a solidariedade das mulheres de *Ensaio sobre a cegueira* é o que as mantém as personagens vivas. Essas mulheres fazem o possível para que todos consigam se manter vivos, inclusive ter os seus corpos utilizados como moeda de troca para que todos tenham o que comer. Uma cena brutal, que deixa uma cega como vítima fatal e as outras com a dignidade ferida.

A mulher do médico assume o protagonismo do romance, não só por ter sido a única a ter a visão preservada, mas sim por, mesmo tendo a “vantagem” da visão, ela não tira proveito em benefício próprio. Como a própria personagem afirma, apesar de ainda ter olhos em um mundo cegos, ela não é rainha. E de fato, esta não se comporta como soberana. A partir do momento em que ela se finge de cega para acompanhar o marido ao manicômio, já é possível perceber a sua capacidade de solidarizar-se com o sofrimento alheio. A princípio, este ato pode soar como subserviência, mas dentro do manicômio a conduta da mulher permanece. Desse modo:

Ao fingir-se de cega ela reduz-se ao estágio de todos os outros cegos para aprender junto com ele a real aqui e partilha de tais valores. Talvez, resida aí, sua real capacidade de não cegar. Dentre os de um mundo individualizado, que tem olhos apenas para si, um mundo habitado por completo de Narcisos entregue aos seus espelhos, a mulher do médico é a única que consegue, abdicando de sua própria vida e do cuidado de si, reduzir-se à vida alheia. Essa capacidade parece apontar na personagem uma coletividade figurada como os olhos, a consciência e a voz de uma humanidade perdida de si mesma, já “espelhos virados para dentro”, imersa num flagelo ou deterioração de si (OLIVEIRA NETO, 2011, p. 15).

Neste sentido, a mulher do médico parte do individual para a transformação do bem coletivo, pois é nela que, em princípio, acaba por se concentrar o dilema da epígrafe. Todavia, apesar de seu olhar solidário para com o outro, ela não é perfeita e preserva instinto humanos, como quando mata o chefe do bando de cego malvados que estupraram as mulheres.

A mulher do médico não queria matar, só queria sair o mais depressa possível, sobretudo não deixar atrás de si nenhuma cega. Provavelmente este não vai sobreviver, pensou quando cravou a tesoura num peito. [...] Parada à entrada da camarata, a mulher do médico gritou com fúria, Lembrem-se do que eu no outro dia disse, que não me esqueceria da cara dele, e daqui em diante pensem no que vos digo agora, que também não me esquecerei das vossas [...] todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso (SARAMAGO, 1995, p. 187-188).

É possível perceber no excerto acima um ato de coragem, que apesar de violento foi necessário para livrar os demais cegos da opressão do bando de cegos malvados. Podemos notar também a fúria da mulher ao matar aquele quem coordenou a violação dos corpos das mulheres.

Há em Saramago uma certa idealização das personagens femininas, contudo, isso não quer dizer que elas tenham apenas qualidades. Assim, o olhar desta mulher vai se transformando de acordo com as circunstâncias. Ser compreensivo e solidário com o próximo não significa ser submisso a ele. Apesar de nutrir sentimentos ruins, a mulher do médico consegue ter consciência deles, atenuá-los ou se arrepender, como no caso do assassinato e quando trancou a porta do armazém para que outros cegos não entrassem. Para Rohrig:

Neste Ensaio, Saramago opõe o egoísmo e a solidariedade, personificando-os [...]. Ao opor tirania e democracia, o autor propõe uma esperança de um mundo radicalmente deste em que vivemos ao transferir a uma mulher, a mulher do médico, o poder de ver e de guiar. Saramago problematiza o significado de ter olhos num mundo de cegos, apresenta o drama da mulher do médico, incapaz de vencer sozinha todos os obstáculos, e dá a ela a consciência da responsabilidade. Por maiores que sejam os desafios, a mulher do médico lutará para superá-los, procurará conscientizar os demais, educá-los, e, finalmente, pegará em armas [literalmente], para promover a revolução (ROHRIG, 2014, p. 59).

Diferente do panoptismo exercido pelo Governo, o olhar da mulher é solidário, e principalmente libertador. Com a tomada de consciência de quem ainda tem olhos quando os outros já perderam, a personagem afirma: “Não tenho o direito de olhar se os outros não podem olhar para mim” (SARAMAGO, 1995, p. 71). Para ela soava indigno poder observar o comportamento dos outros sem que nem pudessem ter noção. Sendo assim, em meio a cegueira generalizada é a sensibilidade deste olhar que vai reparar o que está além da percepção sensorial.

Solidariedade, empatia, coragem e respeito são atributos que esta mulher demonstra ao longo de toda a narrativa. É a partir da construção desta personagem que Saramago mostra a importância de ideais humanistas, e da diferença que faz não ser apenas um espectador na sociedade. *Ensaio sobre a cegueira* é um romance que constitui um apelo ao leitor, deixando claro que o falta em nós é sentido ético da vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os inúmeros trabalhos acerca da produção de José Saramago, este é mais um dos que abordam a questão do olhar como tema. A pretensão neste trabalho não é esgotar as questões abordadas, mas mencionar os pontos mais relevantes para o propósito da pesquisa. *Ensaio sobre a cegueira* é uma obra tão complexa que não findam questionamentos sobre ela, seja sobre o olhar, sobre a cegueira propriamente dita, sobre espaços concentracionários, as disputas de poder, os mecanismos de controle, as relações humanas, e a atualidade dessa obra.

Vinte e seis anos se passaram desde a publicação do *Ensaio* e a finalização da presente pesquisa, e a sensação que se pode ter hoje em 2021, é que a obra retrata a crise sanitária (e humanitária) atual, com a diferença que a cegueira causada pela COVID-19 é a cegueira política.

Escritor politicamente engajado e preocupado com causas sociais, o vencedor do Nobel de Literatura nos mostra que na sua escrita há questões fictícias que nos fazem refletir profundamente sobre grandes problemas do nosso tempo. Se pegarmos dados dos XX e XXI e compararmos com o romance, infelizmente iremos constatar que vários indivíduos sofrem do mesmo infortúnio que as personagens de *Ensaio sobre a cegueira*: pessoas passando fome, mortes por falta de vacina e assistência médica, falta de saneamento básico, mulheres sendo vítima de violência sexual, abuso de poder e falta de humanidade. Essa é a representação de um mundo caótico, de um panorama desolador tomado pela cegueira moral.

Saramago consegue fazer de suas obras um fractal do mundo em diferentes momentos históricos. Assim como a figura geométrica de um fractal possui autossimilaridade, e se repete em partes iguais em maior ou menor proporção, o autor consegue alegorizar em seus escritos alguns problemas sociais que nunca cessam. Ou seja, não importa a época, determinados eventos ressurgem com uma nova roupagem. Em *Ensaio sobre a cegueira* estes problemas são representados por meio dos muitos símbolos da cegueira e das multiplicidades do olhar.

Assim, este trabalho nos permite afirmar que o olhar é poético, filosófico, científico, plural e enigmático. Talvez seja por isso que essa temática está presente em boa parte da produção do romancista de Azinhaga. No *Ensaio*, os olhos são acometidos por uma *brancura luminosa* que simboliza os excessos da condição

humana: egoísmo, crueldade, ganância.... Pois, infelizmente, é massa que nos compõe.

Para Saramago, a cada dia que passa vamos desaprendendo a vez mais o que é ser humano. E é essa falta de humanidade que o autor intenta mostrar a partir de uma escrita que não é isenta de críticas à sociedade e à História. Nesse sentido, a cegueira sobre a qual Saramago se refere no romance é a cegueira da razão. Um animal mata o outro por instinto, os homens se matam uns aos outros em nome da razão. Esses seres que se diferem dos animais justamente pela capacidade racional, ora são movidos por bons instintos, ora usam a razão contra si e seus semelhantes.

A cegueira que começa e termina sem nenhuma explicação, não acomete a mulher do médico nem os cães da rua. No entanto, o autor não se atém a explicar o porquê isso acontece. Podemos lembrar ainda as inúmeras referências à animalização humana. Desse modo, ao comparar as personagens com animais, o autor mostra que, mesmo sendo um animal racional entre os animais, o homem não faz uso dessa racionalidade para agir de forma mais humanamente possível.

O romance analisado mostra o quão vil o ser humano é capaz de ser. O intuito de José Saramago não é só contar uma história para mero entretenimento, mas é também fazer com que o leitor reflita junto com ele sobre os problemas do ser humano no mundo: de onde viemos, como estamos e para onde vamos.

O escritor deixa transparecer seu descontentamento e ceticismo sobre os indivíduos. A sociedade nos institui valores que muitas vezes fazem com que sejamos indiferentes em relação à dor alheia e só pensarmos no lucro. Vimos no *Ensaio sobre a cegueira* que, não importa a nossa condição e muito menos a condição do outro, alguns indivíduos são capazes de cometer atrocidades em busca de poder, e para tirar vantagem da situação. Podemos ter como exemplos as atitudes do governo e dos cegos malvados.

Se fora da ficção o que importa é o que temos e quem somos na sociedade, no romance todas as personagens são colocadas no mesmo patamar por padecerem do mesmo mal. Assim acontece com um médico, com um ladrão, uma prostituta, uma mulher casada e as outras figuras.

Apesar de José Saramago deixar transparecer certa incredulidade na humanidade, *Ensaio sobre a cegueira* dá indícios de que, apesar da maldade, há resquícios de esperança na humanidade. A esperança está no despertar da

consciência dos sujeitos, na ética e no uso da razão em prol da coletividade. A personagem da mulher do médico é um exemplo claro disso. Ela não é uma figura perfeita, mas possui qualidades humanamente desejáveis. Em um cenário de indivíduos cegos e de olhares que aprisionam, é o olhar de quem ainda consegue ver que faz o possível para reparar o que pode.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Niscatro Honeski Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões de magistro*. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- AGUILERA, F. (Org). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMARANTE, P.; TORRE, E. H. G. A constituição de novas práticas no campo da atenção psicossocial: análise de dois projetos pioneiros na Reforma Psiquiátrica no Brasil. *Saúde em Debate*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 58, p. 26-34, maio/ago. 2001.
- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago: a literatura do desassossego*. Disponível em: [www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf](http://www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf). Último acesso em: 15 dez. 2019, p. 01-19.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1990. p. 397- 428
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do Romance*. Tradução de Aurora Bernardini et al. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas v.1. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197 – 221.
- BENTHAM, Jeremy et al (org.). *O Panóptico*. 2ª ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2008
- BOOTH, Wayne C. A Retórica da Ficção. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980. p. 21 – 38.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRAGA, Mirian Rodrigues. A concepção de língua de Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: Educ/ Fapesp, 1999.

Braga, D. R. de F., & Rios, O. A mulher, o mal? - Representações do feminino em José Saramago. *Abril – NEPA / UFF*, v. 4, n. 8, 2012. p. 113-130. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29726>>. Acesso em 7 fev. 2021.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 88.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. *Revista de Estudos Saramaguianos*, [s. l], v. 1, n. 1, p. 171-178, jan. 2015.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Primo Levi e José Saramago: O livro eterno e o quadro infinito. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 223 – 256.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelhos do mundo. In: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31–63.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 16ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CONRADO, Iris Selene. *O romance e o romance de José Saramago*. 2011. 243 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103653>>.

CORRÊA, Tatiana Emediato. *Discursos e representações da/sobre a mulher em ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*, 2016. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MGSS-A9VN29>>.

COSTA, André Vinícius Lira. *Visão e verdade*. Revista Porto das Letras, Palmas, v. 1, n. 1, p. 24-35, 2016.

COSTA, Horácio. *José Saramago: O período formativo*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra. Percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

FERREIRA, Sandra. A desregulação do mundo. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 79 – 100.

FRANCO, João Roberto; DIAS, Tárzia Regina da Silveira. *A pessoa cega no processo histórico: um breve percurso*. Benjamin Constant, [s. l], n. 30, 2005. Disponível em:

<<http://revista.ibc.gov.br/index.php/BC/issue/view/88>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

FREITAS, Ana Karina Miranda de. Psicodinâmica das cores em comunicação. *Nucom*, Limeira, v. 12, p. 1-18, out. – dez. 2007. Disponível em: <[https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica\\_das\\_cores\\_em\\_comunicacao.pdf](https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GINZBURG, Jaime. *Cegueira e Literatura*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v.10, p. 53-64, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17976>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

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

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. *Teoria da Literatura em suas fontes*. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JANELA da alma. Documentário. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Tambellini, Flávio. Copacabana Filmes, 2002. 73 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EyOcrCwekM>> Acesso em 20 dez. 2019.

KARAM, Henriete. A poética da visão de J. Saramago: algumas questões para pensar a hermenêutica jurídica. *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, v. 4, n. 2, p. 519-524, jul.- dez. 2018. Disponível em: <<http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/521/pdf>> Acesso em 17 jul. 2021.

LEAL, Daniela. *Compensação e cegueira: um estudo historiográfico*. 2013. 264 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/16078>>. Acesso em 30 abr. 2020.

LIMA, Isabel Pires de. Dos anjos da história em dois romances de Saramago: Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes. In: *Revista Colóquio Letras*. n. 151/152. Lisboa, jan-jul, 1999, p. 415-426.

LIMA, Deize Esmeralda Cavalcante Nunes. *Cegueira e lucidez: os ensaios de Saramago*. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOPES, João Marques. *Biografia – Saramago*. São Paulo: Leya, 2010.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 34ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2007.

MATTA, Eduarda da. *Hoje é dia de cegueira: uma metáfora no discurso de José Saramago*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, 2012. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/27611/R%20-%20D%20%20MATTA,%20EDUARDA%20REGINA%20DRABCZYNSKI%20DA.pdf?sequence=1>>. Acesso em 30 jul. 2020.

MAZZARO, José Luiz. *Baixa visão na escola: conhecimento e opinião de professores e de pais de alunos deficientes visuais, em Brasília, DF*. 2007. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Ciências Médicas, 2007.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MELLO, Daniel Teixeira de. *Configurações do estado de exceção no romance ensaio sobre a cegueira de José Saramago*. 2012. 128 f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Instituto Nacional do Livro, 1966.

NEIVA, Alex de Araujo. Biopolítica e subjetivação em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S.l.], v. 39, n. 62, p. 265-278, jan. 2020. ISSN 2359-0076. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/15806/1125612998>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-20.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. Documentário humano: Saramago e o Neorealismo. *Itinerários: Revista de Literatura*, n. 10, 1996. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107190>>. Acesso em 13 dez. 2020.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. *Acerca do Feminino em O Conto da Ilha Desconhecida, de José Saramago*. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Porto Alegre, Vol. 05 N. 01 – jan/jun 2009.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. *Retratos para a construção da identidade feminina na prosa de José Saramago*. Pau dos Ferros: UERN, 2011, 208 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2011.

\_\_\_\_\_. Visitas a um dos elementos da ética saramaguiana. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 15 – 26.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a cegueira, um romance-síntese sobre a temática do olhar na obra de José Saramago. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 27 – 61.

ORTEGA VILLARO, B. Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, na tradição das obras da peste. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 63 – 77.

PAPPEN, Paulo Henrique. *Leonardo da Vinci traduzido no Brasil: História e apresentação de novas traduções*. 2017, 271 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, centro de Comunicação de Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis, SC, 2017. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/176765>>. Acesso em 03 mar. 2021.

PEREIRA, Maria de Lourdes. *Para uma interpretação do conceito de cidadania em José Saramago: uma aproximação à leitura de Ensaio sobre a Cegueira e Ensaio sobre a Lucidez*. Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Madrid. Monográfico 3. 2019. Disponível em: <<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/issue/view/actionova2019.m3>> Acesso em: 10 jan. 2020

PERRONE-Moisés, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Org.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

Pessotti, Isaías. *Deficiência mental: da superstição à ciência*. São Paulo: EDUSP, 1984.

PLATÃO. Mito da caverna. In: \_\_\_\_\_. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 315 – 359.

REAL, Miguel. Ensaio sobre a Cegueira. Um ensaio ficcional ou uma ficção ensaística. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 23 – 26.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

RICHTER, Nanci Geroldo. *Os espaços infernais e labirínticos em Ensaio sobre a cegueira*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROHRIG, M. A problemática do gênero em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. *Revista Ártemis*, [S. l.], v. 17, n. 1, 2014. Disponível em: < <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/19166>>. Acesso em 11 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. As alegorias da cegueira e da lucidez na obra de José Saramago. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 179 – 204.

SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote*. Diário I. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e tempo da ficção. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Org). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

SILVA, Adriana Gonçalves da. *Para além da estátua: facetas de uma sociedade desencantada inscrita na pedra de José Saramago*, 2017. 198 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Universidade Federal Fluminense.

SILVA, Anderson Pires da. *As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva*. IPOTESI, juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2011.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane (Org). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999a.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. IN: BERRINI, Beatriz. (Org.) *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999b.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. Ensaio sobre a cegueira: a repressão visível a olho nu. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de (Org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 129 – 147.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. *O insólito e a Desumanização em Ensaio sobre a cegueira de José Saramago*. Edições Vercial. 1ª ed. 2014. Livro eletrônico. 2367 posições.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 2ª ed., Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TORRESINI, Elizabeth Wendhausen Rochadel. *História e Literatura: ensaios*. 1ª ed. Porto Alegre: Literalis Editora, 2007.

VIEIRA, Agripina Carriço. *Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago: Do Evangelho Segundo Jesus Cristo a Todos os Nomes*. Colóquio/Letras, nº 151/152, p. 379-393, janeiro/junho, 1999.

VIEIRA, Daniela de Araújo. *Alegorias da Cegueira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, 213 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

VIGOTSKI, L. S. *Fundamentos de defectología*. In: Obras Escogidas V. Trad. Julio Guillermo Blank. Havana: Editorial Pueblo y Educación, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZOLIN, Lúcia Ozana. O. A condição social da mulher brasileira e seu modo de representação na Literatura: do século XIX ao XX. In: *UNIMAR*, Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Maringá, v. 19, nº. 01. Maringá: março 1997, p. 44 a 49. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RevUNIMAR/issue/view/1741>>. Acesso em 5 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. Crítica feminista. IN: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Osana (org.) *Teoria Literária: tendências históricas e abordagens contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.