



JESSICA CRISTINA TREVISAN AGNOLETTO

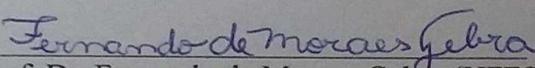
Loucura e carnaval no *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago

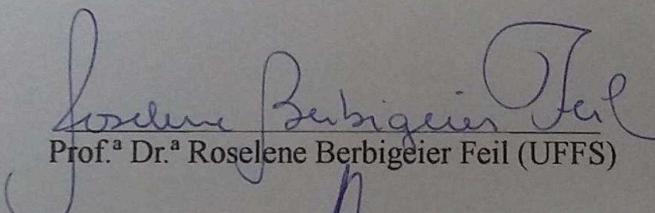
Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.

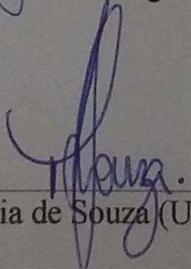
Orientador prof.º Dr. Fernando de Moraes Gebra

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 14/12/2016.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra (UFFS)


Prof.ª Dr.ª Roselene Berbigier Feil (UFFS)


Prof.ª Me. Márcia de Souza (UNOCHAPECÓ)

Loucura e carnaval no *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago¹

Jessica Cristina Trevisan Agnoletto²

jessii_ct@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar a estrutura da obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, caracterizando-a como um gênero híbrido de romance e ensaio, tomando por base os teóricos Theodor Adorno e Chamizo Domínguez. Em seguida, destacamos os tipos de discursos presentes na obra: o discurso de outrem, o discurso indireto, indireto livre e direto, segundo os preceitos teóricos de Mikhail Bakhtin. Na sequência, discutimos a carnavalização bakhtiniana presente na obra, bem como suas ações, categorias e símbolos carnavalizados, e a relação entre os aspectos da cegueira vista como uma doença epidêmica, relacionando-a com a loucura, tomando por base teórica os escritos de Foucault acerca desta última.

PALAVRAS-CHAVE: cegueira; loucura; carnavalização; ensaio; gênero híbrido; Saramago.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar la estructura de la obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, caracterizándola como un género híbrido de novela y ensayo, con base en la teoría de Theodor Adorno y Chamizo Domínguez. Destacamos los tipos de discursos presentes en la obra: el discurso del otro, el discurso indirecto, indirecto libre y directo, de acuerdo con los preceptos teóricos de Mikhail Bajtín. A continuación, se discute la carnavalización bakhtiniana presente en el trabajo, así como sus acciones, categorías y símbolos carnavalesados, y la relación entre los aspectos de la ceguera visto como una enfermedad epidémica, relacionándolo a la locura, tomando como base teórica los escritos de Foucault acerca de esta última.

PALABRAS-CLAVE: ceguera; locura, carnavalización, ensayo, género híbrido, Saramago.

Introdução

Este artigo centra-se na obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago (1922-2010), que possui grande importância no quadro cultural e literário mundial, como atestam os muitos ensaios críticos produzidos acerca dessa obra literária. O romance de José Saramago conquistou um público maior com o lançamento do filme *Blindness* (2008), que foi uma adaptação da obra escrita para o suporte cinematográfico, dirigido por Fernando Meirelles, uma co-produção canadense e brasileira.

Neste romance saramaguiano, as personagens são acometidas por uma estranha epidemia de cegueira branca, chamada de mal branco, que acaba por atingir toda uma cidade. Como consequência deste mal, as pessoas chegam a ser reduzidas à animalização e despertam seus instintos mais primitivos e violentos, lutando contra eles para poderem recuperar a sua lucidez.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra.

² Acadêmica da 9ª fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

O escritor de *Ensaio sobre a Cegueira* nasceu em 1922, em Portugal, e faleceu em 2010. Durante sua vida, Saramago desempenhou diversas funções na sociedade: foi serralheiro mecânico, funcionário público, jornalista e escritor. Saramago, em suas obras, explora diversas temáticas, tratando de assuntos controversos, que nem sempre agradavam a todos os leitores, principalmente os das classes sociais dominantes. Entre estas temáticas estão epidemias, acidentes geográficos, clonagem e temas históricos, estes últimos representados de maneira paródica ou carnalizada, oferecendo novos pontos de vista para a História, opostos ao discurso dominante da História oficial. Sobre este último ponto, Odil José de Oliveira Filho, em *Carnaval no Convento* (1993), explica esta relação entre a paródia e a carnalização presentes no livro *Memorial do Convento* (1982), que propiciam um discurso diferente daquele da História oficial.

Ensaio sobre a Cegueira já possui uma fortuna crítica significativa, com várias abordagens teóricas: a relação entre ficção, história e sociedade; a investigação da intertextualidade da obra; a problemática de gêneros; o elemento fantástico como metáfora política; a voz do narrador e suas relações com o discurso oral; a imagem poética dos espaços da obra; a fragilidade do ser e a leitura a partir da perspectiva do marxismo. Saramago, em uma entrevista concedida a José Geraldo Couto, do jornal *Folha de S. Paulo*, afirma que o progresso moral corresponde ao verdadeiro progresso. E, na obra, a cegueira não é causada por problema físico, pois se trata de uma cegueira da razão: “Cegamos cada vez mais; é como se o mundo tivesse virado um imenso videoclipe” (1996).

1. Estrutura do Ensaio

Conforme Arturo Casas, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, pode ser considerada uma das modalidades artísticas que se situam no limite entre o ficcional e o ensaístico, pois estabelecem um sujeito figurado que incorpora certo mundo ficcional e, também, cumpre função de narrador. De forma correlata, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) situa-se no intergênero, pois é uma obra de gênero híbrido, isto é, ao mesmo tempo em que é um romance, uma narrativa, contando a história sobre uma cidade ficcional que foi acometida por um surto de cegueira branca, também, é um ensaio, pois durante a narrativa o narrador faz diversos questionamentos e reflexões acerca dos possíveis motivos que podem ter levado toda uma população a

ficar cega. Assim, temos um romance ensaístico, em cuja estrutura se fazem presentes várias vozes discursivas em relação de complementaridade e oposição entre si.³

O ensaio, segundo Pedro Chamizo Domínguez, é caracterizado como um gênero filosófico, versão moderna do diálogo platônico, em que a verdade se situa no futuro⁴. Por conta disto, a verdade está marcada por opiniões sujeitas ao erro e à tolerância. Assim, Dominguez afirma que o outro e eu devemos aprender juntos tanto o reconhecimento da nossa ignorância como o exercício da razão. Os interlocutores possuem opiniões próprias e estão sujeitos ao erro, isto é, são limitados à verdade.

Para que o leitor possa compreender o ensaio moderno, segundo Domínguez, há vários aspectos importantes, que se assemelham ao diálogo filosófico. O primeiro deles é o abandono da linguagem técnica e dos costumes da academia; o segundo é a busca por um diálogo entre filósofo e seus leitores; o terceiro refere-se às relações de alteridade e conhecimento compartilhado. No romance em pauta, Saramago escreve com uma linguagem possível de ser entendida pelos leitores em geral, utilizando inclusive vários ditados e expressões populares, que são conhecimentos compartilhados por uma comunidade de falantes, que partilham experiências ancestrais. No romance temos, por exemplo, “a ocasião nem sempre faz o ladrão” (SARAMAGO, 1995, p.24), “mãos atadas” (*idem*, p.36), “morrendo o bicho, acaba-se a peçonha” (*idem*, p.64), “na terra de cegos quem tem um olho é rei” (*idem*, p.103), “quem corre por gosto não cansa” (*idem*, p.165), “o hábito não faz o monge” (*idem*, p.204), “quem não tem cão caça com gato” (*idem*, p.268) e “dar tempo ao tempo” (*idem*, p.303).

Também, o autor busca um diálogo filosófico, entre o narrador e o leitor do texto. O narrador, por várias vezes deixa questionamentos para que o próprio leitor possa refletir, além de, muitas vezes, passar a voz para outras personagens, mostrando, assim, que o narrador não é o centro da verdade, como em:

Não sei como poderemos continuar a viver se o calor apertar, disse o médico, todo este lixo a apodrecer por aí, os animais mortos, talvez mesmo pessoas, deve haver pessoas mortas dentro das casas, o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro, Um governo, disse a mulher, Uma organização, o corpo também

³No caso da obra saramaguiana, apesar de haver uma multiplicidade de vozes, elas não estão em pé de igualdade, isto é, há vozes que se prevalecem sobre as outras. Para Bakhtin, a polifonia é a “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas [...]” (BAKHTIN, 2015, p.4). O conceito de polifonia não é operatório na presente análise, pelo fato de que há várias vozes, mas, não são plenas.

⁴ Alguns gêneros em que a verdade é situada no passado, isto é, que já é conhecida, são os dicionários, enciclopédias e livros de textos.

é um sistema organizado, está vivo enquanto se mantém organizado, e a morte não é mais do que o efeito de uma desorganização. E como poder uma sociedade de cegos organizar-se para que viva, Organizando-se. organizar-se já é, de uma certa maneira, começar a ter olhos. Terás razão, talvez, mas a experiência desta cegueira só nos trouxe morte e miséria, os meus olhos, tal como o teu consultório, não serviram para nada. Graças aos teus olhos é que estamos vivos, disse a rapariga dos óculos escuros. Também o estaríamos se eu fosse cega, o mundo está cheio de cegos vivos, Eu acho que vamos morrer todos, é uma questão de tempo, Morrer sempre foi uma questão de tempo, disse o médico, Mas morrer só porque se está cego, não deve haver pior maneira de morrer, Morremos de doenças, de acidentes, de acasos, E agora morreremos também porque estamos cegos, quero dizer, morreremos de cegueira e de cancro, de cegueira e de tuberculose, de cegueira e de sida, de cegueira e de enfarte, as doenças poderão ser diferentes de pessoa para pessoa, mas 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. (*idem*, p.281, 282)

Neste fragmento, temos uma conversa entre o médico, sua mulher e a rapariga, que estão levantando hipóteses de como os cegos poderiam organizar-se, o que significa estar cego e ter olhos, e sobre a morte. Assim, durante esse diálogo, há vários questionamentos deixados para o leitor refletir: como poderiam se organizar os cegos?, o que significa ter olhos? E estar cego? Todos os cegos morrerão caso não recobrem a visão?

O romance saramaguiano está repleto de reflexões acerca de assuntos como a metáfora⁵ da cegueira branca, o espaço do manicômio, o papel do governo e do exército, o homem sendo dominado pelos seus instintos mais primitivos, entre outros. Saramago busca refletir e questionar sobre estes assuntos e procura instigar o seu leitor a fazer o mesmo, o que é uma das atribuições do gênero ensaístico. Assim, conforme descrito por Theodor Adorno o ensaio começa a ser escrito com aquilo que se deseja falar sobre e acaba onde se sente que chegou ao fim.

Além disso, o ensaio, segundo Adorno, não possui uma estrutura fechada, e, *Ensaio sobre a cegueira* termina de forma aberta, pois os cegos recobram a visão, mas não se conjectura uma resposta final, uma verdade absoluta, do motivo pelo qual as

⁵ “[...] a metáfora encontra-se latente em grande parte da nossa literatura diária e está patente no calão e nos provérbios populares. Os termos mais abstractos resultam, por transferência metafórica, de relações que em última instância são físicas [...]” (WELLEK E WARREN, 1976, p.30).

Para Bakhtin, a metáfora é constituída quando se encontram lacunas na própria linguagem. O conceito de polifonia foi elaborado a partir de metáforas do campo musical: “[...] é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada.” (BAKHTIN, 2015, p.24)

E, segundo Fiorin: “Metáfora é o acréscimo de um significado a outro, quando entre eles há uma relação de semelhança, de intersecção. Essa relação indica que há traços comuns entre os dois significados” (2008, p.73). Para o semiótico, a metáfora não se refere a uma palavra isolada, mas a toda uma “combinatória sintagmática” (2008, p.74-5).

peças foram acometidas pelo mal branco, visto que o ensaio renuncia a esta certeza inegável. Ou seja, a obra não é reduzida a um único princípio, há fissuras na ordem dos conceitos, que não são tidos como prontos e acabados, são pensados em fragmentos, uma vez que a realidade também é fragmentada, e, assim, são ensaiados vários pontos de vista acerca da verdade buscada.

Como Saramago não oferece uma verdade pronta e acabada, que seria o motivo maior pelo qual as personagens cegaram, o ensaio precisa partir do mais complexo, obrigando ao leitor a pensar a coisa a partir de sua complexidade própria. Assim, temos o fato de que as personagens saramaguianas cegaram, porém, devemos no papel de leitores, juntamente com o narrador e as personagens, refletirmos e questionarmos porque a doença epidêmica atingiu a cidade ficcional, buscando a verdade situada no futuro.

Durante o decorrer do *Ensaio*, há vários sintagmas que indicam construções típicas do gênero ensaístico. Entre eles temos “no caso de que estamos falando” (SARAMAGO, 1995, p.99), “relato” (*idem*, p.99), “no caso em exame” (*idem*, p.119), etc. Porém, o fragmento que melhor representa esta construção é:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, 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, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. (*idem*, p.122-123)

Fica evidente neste fragmento a intenção do narrador em transformar o discurso oral do velho da venda preta em um discurso gramatical e lexicalmente adequado para a modalidade escrita da língua. Assim, o narrador utiliza como exemplo a expressão “sob controlo”, que é falada popularmente, para explicar que irá reorganizar o discurso oral, para que aconteça a valorização da informação, através de correto vocabulário. Em nenhum momento, o narrador desqualifica o relato do velho, pois, “sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior”, ele é a única ligação, disponível no momento, entre o “lá fora”, espaço exterior ao manicômio, e o “aqui dentro”. Os sintagmas “o relato do velho da venda preta” e “relator complementar” reafirmam a construção ensaística do romance saramaguiano.

O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* dá voz a várias personagens, que representam vários discursos em complementaridade e em relação polêmica uns com os outros, e, também, divide a matéria narrada com essas personagens. Inclusive, quando o narrador as apresenta, tenta não julgá-las antes de conhecê-las. Um exemplo disto é a apresentação da rapariga de óculos escuros, que poderia ter sido apresentada apenas como prostituta, mas, não é isto que o narrador faz:

Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais, tanto diurnas como nocturnas, tanto verticais como horizontais, da época aqui descrita, aconselha a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios, definitivos, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos. Ainda que seja evidente o muito que de nuvem há em Juno, não é licito, de todo, teimar em confundir com uma deusa grega o que não passa de uma vulgar massa de gotas de água pairando na atmosfera. Sem dúvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grémio, entendido como um todo. 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 todo o prazer que pode. (SARAMAGO, 1995, p.31)

Durante o discurso de apresentação da rapariga de óculos escuros, esta poderia ser simplesmente chamada de prostituta, porém, o narrador utiliza formas nominais e verbais que relativizam o discurso. Assim, o discurso começa com “poder-se-ia incluir”, ou seja, poderíamos categorizá-la como prostituta, entretanto, em seguida aparece o “mas” que apresenta a função sintático-semântica de opor a ideia que acabou de ser apresentada à ideia seguinte, que aparece acompanhada das palavras “tanto” e “como”, mais uma vez relativizando o discurso. Esta relativização opõe-se aos “juízos peremptórios, definitivos”, ou seja, ao discurso autoritário, absoluto, do qual talvez nunca “consigamos livrar-nos”.

Apesar de não haver dúvidas de que “esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro”, o narrador coloca-a no mesmo nível da considerada “gente normal” que possui um emprego e dá “alegrias ao corpo”. Assim, conclui, relativizando novamente o discurso, que caso não se pretenda “reduzi-la a uma definição primária”, esta rapariga vive de acordo com suas vontades e “tira daí todo o prazer que pode”.

Além do discurso do narrador, está presente na obra o discurso de outrem⁶, no qual sabemos que quem está proferindo o discurso é outro, diferente do narrador, porém, não temos a certeza de quem é o autor deste discurso. Como exemplo de um discurso de outrem no qual não identificamos quem está falando temos “[...] valeu-lhes a mulher do médico, parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos”. (*idem*, p.196). Não sabemos quem é o autor deste discurso, porém, temos a certeza de que não foi proferido por nenhuma das personagens que sabiam que a mulher do médico não havia cegado, pois o autor do discurso afirma que ela deveria possuir “uma espécie de visão sem olhos”. E:

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

Também, temos um discurso cujo outrem não é definido e, novamente, sabemos que não foi proferido por nenhuma das personagens que sabiam que a mulher do médico não havia cegado, visto que esta é chamada, diretamente, de “cega do fundo da camarata”. Vale ressaltar que o sintagma “No caso em exame” indica uma construção típica do gênero ensaístico, pois estas construções sintáticas são comuns em textos deste gênero. Examinar significa considerar atentamente os pormenores, observar com atenção, e, é exatamente isto que o autor do discurso faz, observa atentamente a mulher do médico e destaca as suas ações para procurar manter os cegos com uma parcela de humanidade.

Durante a narrativa, predomina o discurso indireto⁷, como em:

Uma vez ao dia. Sempre ao fim da tarde, como um despertador regulado para a mesma hora, a voz do altifalante repetia as conhecidas instruções e

⁶ O discurso de outrem “[...] constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama lingüística do contexto que o integrou”. (BAKHTIN, 2014, p.150)

⁷ “A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la, parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido.” (BAKHTIN, 2010, p.151)

proibições, insistia nas vantagens de um uso regular dos produtos de limpeza, recordava que havia um telefone em cada camarata para requisitar os suprimentos necessários, quando faltassem, mas o que ali verdadeiramente se necessitava era um poderoso jorro de mangueira que levasse à frente toda a merda, depois uma brigada de canalizadores que viessem reparar os autoclismos, pô-los a funcionar, depois água, água em quantidade, para levar aos canos de esgoto o que ao esgoto deveria ir, depois, por favor, olhos, uns simples olhos, uma mão capaz de nos conduzir e guiar, uma voz que me diga, Por aqui. (*idem*, p.134)

No fragmento citado acima podemos identificar dois discursos presentes. O primeiro deles é o discurso do alto-falante que começa em “uma vez ao dia” e termina em “quando faltassem”. No discurso indireto, o narrador menciona os verbos de dizer “repetia”, “insistia” e “recordava” para marcar que este discurso era o do altofalante, respeitando o plano temático, mas escrevendo de acordo com as regras estilísticas e sintáticas do próprio narrador. O segundo discurso, o do narrador, começa quando o primeiro termina e vai até o final do fragmento. Notamos que o discurso do narrador é um discurso com as personagens, junto delas, pois quando ele exclama “por favor, olhos, uns simples olhos, uma mão capaz de *nos* conduzir e guiar, uma voz que *me* diga, Por aqui”, utiliza os pronomes oblíquos da primeira pessoa, colocando-se no lugar dos cegos.

Talvez, o predomínio do discurso indireto se dê por conta da proximidade do estilo de escrita saramaguiano com a voz de um narrador oral ancião. “[...] a pontuação vem demonstrar certo apelo à oralidade, pois não havendo os travessões, os dois pontos ou as aspas a indicar quem fala, a própria leitura em voz alta é que indicará a identidade do falante ou enunciador” (MUNER, 2008). Assim, sabemos que quando alguém conta uma história oral, não reproduz com exatidão as palavras de outrem, mas respeita o plano temático, adequando o discurso de outrem às suas próprias regras estilísticas.

Porém, também está presente na obra, em menor escala que o discurso indireto, o discurso direto, que, segundo Bakhtin, ocorre quando o diálogo se apresenta no contexto do discurso narrativo, apresentando barreiras visíveis de separação entre o discurso do narrador e o discurso de outrem, como em: “Vamos endoidecer de horror, pensou.” (*idem*, p.97); “Onde será esta merda, murmurava numa voz neutra, como se, no fundo, lhe fosse indiferente sabê-lo” (*ibidem*); “Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas.” (*ibidem*); “Eles dizem que isso acabou, a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar” (*idem*, p.138); “E tu, disse o da pistola, não me hei-de esquecer da tua voz, Nem eu da tua cara, respondeu a mulher do médico.” (*idem*, p.141).

O discurso direto faz-se presente em vários momentos da obra, entre eles nos momentos de conflito, com várias recorrências. Saramago utiliza-se desta técnica para dar voz as suas personagens e caracterizá-las através do seu próprio discurso.

E, também há o discurso indireto livre, que ocorre em menor escala que os anteriores, em que a representação dos estados mentais das personagens invade o discurso do narrador. O fragmento a seguir é um exemplo em que o discurso do médico invade o discurso do narrador:

Como será isto dentro de uma semana, perguntou-se, e teve medo de imaginar que dali a uma semana ainda estariam encerrados neste lugar, Supondo que não haverá dificuldades com o abastecimento de comida, e não é certo que não as haja, duvido, por exemplo, que a gente lá de fora saiba em cada momento quantos vamos sendo aqui, a questão é como irão resolver-se os problemas da higiene, já não falo de como nos lavaremos, cegos de poucos dias e sem ajuda de ninguém, e se os duches funcionarão e por quanto tempo. falo do resto, dos restos, um só entupimento das sentinas, um só que seja, e isto transforma-se numa cloaca. (SARAMAGO, 1995, p.74)

E, quando o discurso do ladrão de carros invade o discurso do narrador:

Ninguém deu por ele, ninguém lhe perguntou, Aonde vai você a estas horas, se alguém o tivesse feito sabia como haveria de responder, Vou mijar, diria, o que não queria era que fosse a mulher do médico a chamá-lo, a ela não poderia enganar, mentir-lhe, teria de lhe dizer a ideia que levava na cabeça, Não posso continuar aqui a apodrecer, reconheço que o seu marido fez o que não queria era que fosse a mulher do médico a chamá-lo, a ela não poderia enganar, mentir-lhe, teria de dizer a ideia que levava na cabeça, Não posso continuar aqui a apodrecer, reconheço que o seu marido fez o que estava ao seu alcance, mas quando eu tinha de roubar um carro não ia pedir a outro que o roubasse por mim, agora é o mesmo, eu é que lá tenho de ir, quando eles me virem neste estado perceberão logo que estou mal, metem-me numa ambulância e levam-me ao hospital, de certeza que há hospitais só para cegos, um mais não lhes faz diferença, depois tratam-me da perna, curam-me, ouvi dizer que é o que se faz com os condenados à morte, se têm uma apendicite operam-nos e só depois é que os matam, para que morram com saúde, cá por mim, se quiserem, podem depois tornar a trazer-me para aqui, que não me importa. (*idem*, p.77)

Nos dois fragmentos acima, podemos notar que o discurso das personagens se mistura ao discurso do narrador, e, por vezes, o discurso da personagem é proferido pelo narrador, respeitando-se o plano temático, mas adaptando-se ao estilo do próprio narrador. Como em: “perguntou-se, e teve medo de imaginar que dali a uma semana ainda estariam encerrados neste lugar”, “Ninguém deu por ele, ninguém lhe perguntou, Aonde vai você a estas horas, se alguém o tivesse feito sabia como haveria de

responder” e “o que não queria era que fosse a mulher do médico a chamá-lo, a ela não poderia enganar, mentir-lhe, teria de lhe dizer a ideia que levava na cabeça”.

Nesses fragmentos destacados, sabemos que não é a própria personagem que está a falar, entretanto, o autor do discurso deve ser alguém que conhece estas personagens, reconhecendo seus estados mentais, seus pensamentos e seu caráter. Os trechos destacados são constatações objetivas do narrador que sabe dos anseios e preocupações das personagens que está a observar. Em alguns momentos, para mostrar o delírio e o estado febril do ladrão de carros, o narrador opta por mostrar diretamente os seus pensamentos, num fluxo psíquico que se mistura ao seu próprio discurso narrativo, a partir de “Não posso continuar aqui a apodrecer”. No caso do discurso do médico, por mais que haja controle do narrador acerca dos estados mentais dessa personagem, em alguns momentos o excesso de preocupação do médico com as condições de higiene daquele local fazem com que o seu discurso se misture ao do narrador, também num fluir psíquico.

2. Carnaval e loucura

A carnavalização na literatura, segundo Mikhail Bakhtin, tem origem nas festas medievais. É o mundo colocado ao avesso, no qual revogam-se as leis e diversas pessoas ocupam o mesmo espaço, sem distinção de classes sociais. Isto cria uma dualidade de mundo: o mundo cotidiano e o mundo carnavalizado.

A carnavalização bakhtiniana é explorada por Odil José de Oliveira Filho, em *Carnaval no Convento* (1993), que explica a relação entre a paródia e a carnavalização presentes no livro *Memorial do Convento* (1982), que propiciam um discurso diferente daquele da História oficial. Oliveira Filho, destaca que a literatura carnavalizada “[...] rompe com os preceitos da história literária tradicional” (1993, p.41), trazendo uma nova maneira dos homens se relacionarem uns com os outros, desfazendo as relações hierárquicas e sociais da vida não carnavalizada, unindo o sagrado e o profano, o sábio e o tolo, o elevado e o baixo.

No *Memorial do Convento*, o discurso do narrador é uma paródia em relação aos discursos moralistas e retóricos da literatura portuguesa. Padre Bartolomeu, Blimunda, uma herege feiticeira, e Baltasar são comparados com a Santíssima Trindade pelo músico Domenico Scarlatti, mostrando, assim, uma relação totalmente carnavalizada, pois se trata de uma profanação ao sagrado um padre e uma feiticeira trabalharem juntos

no projeto da passarola voadora. Esta é uma relação que vai contra os preceitos religiosos oficiais, revogando qualquer relação hierárquica.

Inclusive, a imagem da passarola remete ao céu, ao ar, ao movimento, e, encontra-se em oposição a imagem do convento, que é fixa, estagnada, no chão, sem movimento. Assim, tanto a relação deles quanto as imagens em contraste representam uma dessacralização da estrutura de poder.

Outra carnavalização presente no texto é “a oposição entre os “pança repleta” e os de “barriga agarrada às costas” [...]” (*idem*, p.54), que mostra a oposição entre as classes sociais superiores e inferiores, na qual a primeira é feita a partir da segunda, com um sentido de destronamento carnavalesco⁸.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, os cegos e os que tiveram contato com estes, os contaminados, são isolados no manicômio por conta de uma doença epidêmica que assola a cidade ficcional saramaguiana. Trata-se de uma cegueira. Ao contrário da cegueira comum, que consiste na anulação de toda a capacidade de visão, sendo, portanto, de cor preta, a cegueira saramaguiana é branca. E, partir do momento que as personagens cegam, são levadas ao manicômio e precisam reaprender a viver, passando por várias necessidades e momentos difíceis.

Pode-se entender esta cegueira como uma cegueira carnavalizada, já que a carnavalização bakhtiniana sempre opõe os pares. Deste modo, o branco é o oposto do preto. E, é justamente o mal branco, como é chamada a cegueira, que causa uma reviravolta na vida das personagens. É esta doença que faz com que as personagens sejam isoladas no espaço do manicômio, criando uma dualidade de mundo, um “mundo às avessas”.

A dualidade de mundos da carnavalização está presente em *Ensaio sobre a Cegueira*, visto que no momento em que os cegos são postos no manicômio, passam a viver uma nova vida, precisando adaptar-se sem ajuda do mundo exterior, tentando criar novas formas de convívio social e de organização. Por vezes, percebe-se que os cegos que estão dentro do manicômio se referem à sociedade fora daquele espaço como “lá fora” (SARAMAGO, 1995, p.120) e “mundo exterior” (*idem*, p.193), marcando esta dualidade.

⁸ Segundo Bakhtin, a ação carnavalesca de coroação-destronamento do rei é “[...] um rebaixamento e um sepulcramento. No bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, invertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do “mundo às avessas”.” (BAKHTIN, 1987, p.325)

Neste novo mundo, o manicômio, “a voz é a vista de quem não vê” (*idem*, p.120), já que as pessoas não se reconhecem mais pelas características físicas, mas sim pela voz do outro. Até mesmo, a simples e costumeira maneira de chamarem as pessoas pelos nomes acabou, pois, segundo a mulher do médico

[...] não tarda que comecemos a não saber quem somos. nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê. para que iriam servir-nos os nomes nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer. pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que 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 [...] (*idem*, p.64)

Através dessa reflexão da personagem, pode-se perceber que os cegos são comparados com animais, por conta dos sintagmas utilizados no discurso, como a comparação de que é através do cheiro, e não pelo nome, que um cão reconhece o outro, a comparação dos cegos com “uma outra raça de cães”, que se conhecem pelo “ladrar”, isto é, pela fala e não mais pelas características físicas das pessoas. Estas últimas já não têm a menor importância, assim como os nomes, visto que as personagens já não possuem mais a visão, e precisam adaptar-se e descobrir um novo jeito de identificar o outro. Percebe-se, também, o “aqui”, que é um marcador espacial e faz referência ao espaço do manicômio, separando-o do espaço exterior a ele.

Muitas vezes, na sociedade, não utilizamos os nomes das pessoas, mas nos referimos a elas como “o tio da padaria”, “a filha de fulano”, “o professor de tal escola”, “o menino ruivo”, etc. O mesmo ocorre com os cegos de Saramago, que são nomeados de acordo com suas ocupações sociais, como o médico, a mulher do médico, o ladrão de carros, o primeiro cego, ou, alguma característica como o velho da venda preta, a rapariga de óculos escuros e o menino estrábico.

Também, neste trecho, pode-se perceber, novamente, a marca espacial do “aqui”, que indica o espaço do manicômio, em oposição ao “lá fora”, designando qualquer outro espaço que não seja o do manicômio.

É exatamente no espaço do manicômio que os cegos são colocados em situações limites, que os farão despertar seus lados mais animais, seus instintos mais primitivos, “[...] forçados a se deparar com os espaços de escuridão da própria alma” (MUNIZ e BOESSIO, p.6). Como a mulher do médico é a única que mantém sua visão durante toda obra, ela é capaz de ver, além de sentir, o que está ocorrendo naquele espaço. Assim, ela se esforça, durante toda a narrativa, para que os cegos mantenham os

aspectos sociais sobre os primitivos, declarando que “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos de tudo para não viver inteiramente como animais” (SARAMAGO, 1995, p.119). Pois, como afirmado por Saramago, em suas notas sobre a construção do romance, “Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade” (2014, p.15). Entretanto, percebe-se que quanto mais tempo os cegos permanecem no manicômio, mais são dominados pelos seus lados animais

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também 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 dejeções. (*idem*, p.136)

Todos estes excrementos espalhados pelo chão do manicômio, as roupas e corpos imundos são marcas do baixo corporal⁹ bakhtiniano, perspectiva dominante no discurso do narrador e nos discursos citados das personagens ao longo do romance. Antes, costumavam-se fazer as necessidades em espaços privados e fechados, tomava-se banho e vestiam-se sempre roupas limpas. Agora, estas atitudes já não são mais possíveis no espaço carnavalizado do manicômio.

Assim, o baixo corporal ocorre quando as pessoas deixam de utilizar os banheiros para fazer suas necessidades, e passam a fazê-las em qualquer lugar, no chão, no meio do pátio e até mesmo na cama, e na frente de qualquer um que esteja presente no local, sem a necessidade de se esconderem para fazer suas necessidades, tornando o manicômio um “estendal de porcaria” (*idem*, p.133). As roupas, que antes das personagens serem acometidas pelo mal branco, eram utilizadas limpas e inteiras, já, agora, são roupas imundas, fétidas e rasgadas. Da mesma forma, os cegos já não se limpam mais após as fazerem suas necessidades, e nem tomam mais banho, pois,

De que poderiam servir os sabões, as lixívia, os detergentes por aí esquecidos, se os duches, muitos deles, estavam entupidos ou soltos das canalizações, se os escoadouros devolviam a água suja, que alastrava para fora dos balneários, empapando as tábuas do chão dos corredores, infiltrando-se pelas frinchas das lajes. (*idem*, p.136)

⁹ “A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora.” (BAKHTIN, 1987, p.325)

Talvez, um dos momentos de maior proximidade dos cegos com seu lado animal seja o das relações sexuais, que eram feitas em qualquer local, da mesma forma que as necessidades, e os murmúrios e os gritos podiam ser ouvidos por todos. Apesar de alguns casais tentarem ser discretos durante o ato sexual, seus instintos prevaleciam e era possível que outros escutassem o que estava acontecendo:

[...] um cego estava deitado em cima de uma cega, ele enganchado entre as pernas dela, faziam-no o mais discretamente que podiam, eram dos discretos em público, mas não seria preciso ter o ouvido muito apurado para saber em que se ocupavam, muito menos quando um e outro já não puderam reprimir os ais e os gemidos, alguma palavra inarticulada, que são os sinais de que tudo aquilo está prestes a acabar.

No momento em que as mulheres cegas foram levadas até o grupo de cegos maus, para trocarem relações sexuais por comida, são assim descritas

uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto, que é o mais delicado dos sentidos, não faltam mesmo teólogos que afirmam, embora não por estas exactas palavras, que a maior dificuldade para chegar a viver razoavelmente no inferno é o cheiro que lá há. (*idem*, p. 174)

Por conta dos adjetivos que descrevem as mulheres como fêmeas malcheirosas, é possível perceber o estado deplorável em que elas se encontram, porém, mesmo assim, o grupo de cegos maus, guiados pela “força animal do sexo”, desejam-nas e praticam atos sexuais hediondos com as mulheres. Desde a chegada do grupo de cegas até o fim do ato sexual, o grupo de cegos maus apresenta-se pelo discurso do narrador e pelo discurso direto citado: “Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos [...]” (*idem*, p.175), “[...] Os cegos relincharam, deram patadas no chão [...]” (*idem*, p.176) “[...] resfolegou como um cerdo engasgado [...]” (*idem*, p.177).

Pode-se perceber a proximidade do grupo de cegos maus com seu lado animalesco, instintivo, através da escolha do léxico para caracterizá-los. Assim, como os cavalos relincham e dão patadas no chão e os porcos engasgados resfolegam, os cegos maus, durante o ato sexual, tem atitudes próximas a destes animais.

Esta proximidade com o lado animal das personagens, manifestado pelas situações-limites, faz com que os cegos sejam comparados, também, com loucos, em vários momentos: nas horas de desesperos, na busca pela comida, na indecisão da mulher do médico em contar que enxerga, nos momentos de pura aflição, quando

deixam o manicômio, etc. E, a primeira constatação ocorre logo após o médico e sua mulher adentrarem no manicômio: “[...] Isto é uma loucura, Deve de ser. estamos num manicômio.” (SARAMAGO, 1995, p.48). E, segundo o baixo corporal de Bakhtin, a loucura é vista como o baixo da sabedoria oficial, pois a sabedoria vem da cabeça, parte nobre, alta do corpo, e o louco é visto como aquele que perde sua cabeça, que já não possui mais sabedoria.

Em *História da Loucura* (1978), de Michel Foucault, a loucura era vista como uma doença, da mesma forma que a cegueira branca é vista, em *Ensaio sobre a Cegueira*, como doença epidêmica que se espalha pela cidade ficcional de Saramago sem motivos aparentes. O filósofo francês ainda esclarece que loucos da Idade Média eram misturados, sem nenhuma distinção, entre os prisioneiros e os internados. O mesmo ocorre no espaço carnalizado do manicômio, no qual os cegos são colocados sem nenhuma distinção de sexo, idade e classe social, que é o oposto do que ocorre na sociedade não-carnalizada. Assim, revogam-se as leis e as hierarquias tradicionais verticalizadas são quebradas. Já não importa mais quem é médico, paciente, ladrão, secretária, dona de casa, etc. Isto pode ser confirmado pela fala do ladrão de carros ao médico: “[...] Ó doutorzinho, rosnou o ladrão, olhe que aqui somos todos iguais, a mim o senhor não me dá ordens [...]” (SARAMAGO, 1995, 55). O marcador espacial “aqui” reforça a ideia de que os cegos estão em outro espaço, isolados da sociedade “lá fora”.

O manicômio, no *Ensaio*, também é descrito como uma prisão, e até mesmo como inferno, pois os contaminados são largados nesse espaço sem visitas, ficando isolados da sociedade, conforme constatado pelo médico: “Estão a comportar-se estupidamente, ralhou o médico, se a vossa ideia é fazer disto um inferno, continuem que vão por bom caminho, mas lembrem-se de que estamos entregues a nós próprios, socorros de fora, nenhuns, ouviram o que foi dito [...]” (SARAMAGO, 1995, p.54).

Em vários outros momentos, o manicômio é comparado com o inferno¹⁰. Quando já se faz tempo que os cegos estão no manicômio, perdem-se os costumes de fazer suas necessidades nos banheiros, e os cegos começam a fazê-las em qualquer parte, o cheiro fétido toma conta do lugar. E, quando o manicômio passa a abrigar mais de 200 cegos, a mulher do médico fala ao seu marido: “[...] o inferno prometido vai principiar.” (*idem*, p.72). Nota-se, portanto, que a comparação do espaço de quarentena

¹⁰ “O inferno coloca em condição de igualdade todas as situações terrestres; nele, o imperador e o escravo, o rico e o miserável se encontram e entram em contato familiar em pé de igualdade, etc., [...] Emprega-se frequentemente a lógica carnavalesca do ‘mundo às avessas’ para a representação do inferno: aqui o imperador se torna escravo, o escravo, imperador, etc.” (BAKHTIN, 2015, p.152)

com o inferno e com um autêntico manicômio aparece em discursos diretos das personagens, como se vê no discurso da mulher do médico, como se representasse a aquisição da consciência da situação-limite em que se encontravam.

Os loucos de Foucault e os cegos de Saramago são isolados com a intenção de que se curem sozinhos, sem intervenções do mundo exterior. Do mesmo modo que ocorria nos hospitais descritos por Foucault, no *Ensaio*, a intenção do governo é tratar o problema à distância, não se preocupando com os cegos isolados, mas sim, tentando impedir que o restante da população não fosse atingido pela cegueira:

A lembrança tinha saído da cabeça do próprio ministro. Era, por qualquer lado que se examinasse, uma ideia feliz, senão perfeita, tanto no que se referia aos aspectos meramente sanitários do caso como às suas implicações sociais e aos seus derivados políticos. Enquanto não se apurassem as causas, ou, para empregar uma linguagem adequada, a etiologia do mal-branco, como, graças à inspiração de um assessor imaginativo, a malsonante cegueira passaria a ser designada, enquanto para ele não fosse encontrado o tratamento e a cura, e quiçá uma vacina que prevenisse o aparecimento de casos futuros, todas as pessoas que cegaram, e também as que com elas tivessem estado em contacto físico ou em proximidade directa, seriam recolhidas e isoladas, de modo a evitarem-se ulteriores contágios [...]. Em palavras ao alcance de toda a gente, do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de 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, que mais tarde precisou o seu pensamento, Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá. (*idem*, p.45-46)

Podemos perceber que o ministro utiliza “palavras ao alcance de toda gente”, isto é, ele procura explicar suas ideias adequando seu discurso ao que ele considera serem palavras que até mesmo as pessoas e de classes sociais baixas e as desprovidas de maiores conhecimentos possam entender. Assim, o discurso do ministro se divide em duas partes, cada qual com uma escolha lexical dirigida a determinado público. Do início até “ulteriores contágios,” temos a primeira parte do discurso na qual são feitas escolhas lexicais como “implicações sociais”, “derivados políticos”, “etiologia”, “malsonante cegueira” e “ulteriores” que marcam um discurso dirigido à pessoas com maior conhecimento. Já, na segunda parte, temos uma mudança no discurso, com escolhas lexicais derivadas da língua falada popularmente, como as expressões “pôr de quarentena” e “até ver” e as doenças popularmente conhecidas como “cólera” e “febre-amarela”.

Assim, o Governo isola os cegos e os contaminados (aqueles que tiveram contato com os cegos), na intenção de que se curem sozinhos, sem intervirem no que estão acontecendo, da mesma forma como ocorria nos locais de internamento descritos por Foucault. Sobre a posição do Governo, Haidê Silva comenta que em momentos de crise os governantes têm feito sempre a mesma escolha:

[...] se a crise é provocada por uma epidemia qualquer, o remédio é isolar os doentes e adotar políticas de repressão retirando-lhes todos os direitos adquiridos [...] através da declaração de um Estado de Exceção ou de Sítio (SILVA, 2014, p.10-11).

O isolamento dos cegos foi feita como uma prevenção para que o mal branco não contaminasse toda a população. Porém, o objetivo maior do governo era prevenir que a doença se espalhasse para a população que ainda enxergava. Ou seja, a preocupação do governo nunca foi isolar os contaminados para poder entender o que estava acontecendo, buscar uma cura para a epidemia e devolver estes cidadãos à sociedade. Apenas os isolou para não causar mais tumulto em meio à sociedade.

Além da prevenção, ocorria a repressão dos cegos, feita através do discurso do alto-falante. Este era um discurso de poder, no qual havia ameaças e imposição do medo caso os cegos desobedecessem alguma das regras descritas nele.

O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente 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. A decisão de reunir num mesmo local pessoas afectadas, e, em local próximo, mas separado, as que com elas tiveram algum tipo de contacto, não foi tomada sem séria ponderação. O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem de ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se ao 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 é 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 sobrando, 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 conseqüências 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-à 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. Boas noites. (SARAMAGO, 1995, p. 49-51)

Assim, como afirmado por Silva, pode-se perceber, através dos sintagmas presentes no discurso, que o objetivo maior do Governo era o de isolar os cegos para que a epidemia não se espalhasse ao restante, e maioria, da população. O discurso começa reforçando a ideia de que o Governo foi obrigado a “exercer energicamente” e “ter sido forçado” a isolar os cegos, considerando que seria “seu direito e dever”, que são alguns dos sintagmas de repressão, juntamente com “morte imediata”, “cumpram as regras” e “os internados enterrarão sem formalidade o cadáver”. Entretanto, logo é desviada a atenção da obrigação do Governo, e esta é colocada nas mãos dos cidadãos, pois o Governo “desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio”.

“O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades”, porém, várias vezes durante o pronunciamento do discurso do alto-falante o Governo procura eximir sua responsabilidade caso algo aconteça no espaço do manicômio, repassando esta aos internos, tanto aos contaminados quanto aos que tiveram contato com estes. Fica explícito durante o pronunciamento que caso alguém abandone o edifício será morto imediatamente, não importando se foi em busca de ajuda. Também, caso ocorra algum dano provocado pela queima dos descartáveis, os bombeiros não irão intervir, assim como nenhum médico irá prestar atendimento quando algum interno ficar doente. Pode-se concluir que apesar de o Governo ter consciência de suas responsabilidades, ele transfere aos internos a responsabilidade por qualquer coisa que ocorra dentro do manicômio.

Ao total, há quinze instruções no discurso do altofalante, que apesar de serem denominadas instruções, funcionam e parecem-se mais com ordens, visto que este é um discurso de autoridade, no qual são impostas ordens com consequências desagradáveis como sejam descumpridas. Já, ao tocante da organização interna, mais uma vez, os cegos e contaminados estão desamparados, cabendo a eles definirem a organização “como melhor entenderem”, sem ajudas exteriores.

O medo, imposto durante o discurso do alto-falante, era utilizado como uma maneira de manter uma conduta ordenada dos cegos. Caso os cegos não cumpram com as ordens, sofrerão com as consequências. Entretanto, era necessário haver alguém para fiscalizar o cumprimento ou não das ordens. Este papel foi assumido pelo Exército, que ficava no portão de entrada do manicômio. Todavia, o medo também atinge os soldados, fazendo com que eles atirem nos cegos no momento em que estes aproximam da cerca ou quando ocorre algum tumulto, conforme prometido durante as instruções do discurso: “Muito devagar [...] como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa” (SARAMAGO, 1995, p.80).

Após os soldados virem o cego caído, morto, ao chão, ainda foram tomados pelo medo quando “[...] [o sargento] lembrando-se das rigorosas ordens que lhe haviam sido dadas, gritou, Cheguem-se para trás, isto pega-se. Os soldados recuaram, medrosos, mas continuaram a olhar a poça de sangue que lentamente se espalhava pelos intervalos entre as pedras miúdas do passeio.” (*ibidem*). Tanto opressores como oprimidos são marcados pelo medo, tornando-os cegos diante das necessidades dos demais. Aliás, o comandante do Exército afirma 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. (p.105)

“Muerto el perro, se acabó la rabia”: o provérbio popular parece constituir uma voz discursiva que enforma o discurso do comandante do Exército, pois ao afirmar que “a raiva de um cão morto [...] está curada por natureza” permite a percepção de sua consciência ideológica, isto é, o comandante traz para o interior do seu discurso as “contemplações [...] humanitárias”, desvalorizando-as com o uso do advérbio “falsamente”. Dessa forma, por meio das palavras do comandante do Exército, em

discurso direto e, portanto, marcadamente separadas do discurso do narrador, com o qual mantém relações discursivas polêmicas, pode-se perceber um discurso transpassado por ideais conservadores e, até mesmo, ditatoriais, onde seria mais fácil e rápido apenas eliminar a parcela contaminada da população e evitar a proliferação desta, ao invés de isolá-los e vigiá-los até que uma solução seja encontrada.

Além da imposição do medo, a opressão dos cegos ocorria das mais diversas formas, entre elas a racionalização da comida, dependência dos internados para o acesso aos produtos de necessidades básicas, divisão entre a ala dos cegos e dos contaminados e a violação imposta das relações sexuais.

No espaço do manicômio, há dois poderes impostos: o exército e o grupo de cegos maus. O poder do grupo de cegos surgiu a partir da fissuras do outro poder, pois o exército não foi capaz de dominar o espaço interno do manicômio e nem de impedir que um cego portasse uma arma de fogo. Isso ocorreu porque o exército não se aproximava deste local, pois temia o contágio, negando, assim, o poder absoluto, como se fazia crer pelo discurso do altofalante.

Contudo, apesar do lado negativo do isolamento dos cegos, há algo de positivo: a necessidade de uma organização da sociedade formada dentro do espaço do manicômio. Após a constatação dos cegos de que não terão ajudas exteriores e da chegada de novos grupos, as formas de organização vão mudando para que todos possam se adaptar ao número crescente de pessoas.

No momento em que o cego mau toma o poder, a organização precisa ser mudada, novamente, e os cegos precisam se adaptar às novas exigências para conseguirem alimentos:

Não nos deixaram trazer a comida, disse um. e os outros repetiram, Não nos deixaram, Quem, os soldados, perguntou uma voz qualquer, Não, os cegos, Que cegos, aqui somos todos cegos, Não sabemos quem eles sejam, disse o ajudante de farmácia, mas penso que devem ser dos que vieram todos juntos, os últimos que chegaram, E como foi isso de não vos deixarem trazer a comida, perguntou o médico, até agora não tinha havido qualquer problema, Eles dizem que isso acabou, a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar. (SARAMAGO, 1995, p.138)

Mais uma vez temos o marcador espacial “aqui”, que faz referência ao espaço do manicômio, local em que estão todos os que cegaram, reiterando a separação entre o espaço exterior e interior do manicômio. Os cegos maus passam a deter o poder por possuírem uma arma de fogo e um contabilista, cego de nascença e mais acostumado ao

universo da cegueira. Assim, estabelecem-se novas relações de poder dentro do manicômio, são feitas exigências de objetos de valor e, posteriormente, de mulheres.

Quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, depois não se queixem. Os cegos não se mexeram. O da pistola continuou, Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a ideia de ir lá fora buscá-la, vamos pôr guardas nesta entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga [...]” (idem, p.140)

Há uma tentativa de organização de uma sociedade horizontal, na qual não há classes sociais e tudo funciona na base da cooperação dos sujeitos. Contudo, esta sociedade horizontal torna-se vertical através da coação imposta pelos discursos de poder e pelas armas, tanto pelo Exército quanto pelo grupo de cegos maus. Estes dois grupos são os dominadores, e o restante dos cegos são os dominados. Como afirmado anteriormente, embora predomine na construção do romance o discurso indireto e o discurso do narrador-ensaísta, nos momentos de conflito entre grupos e vozes discursivas distintas, o narrador cita o discurso alheio por meio do discurso direto, como fica evidente na passagem acima transcrita.

Quando a comida para de chegar e somente o grupo dos cegos maus ainda tem um estoque, o restante dos cegos se organizam para irem em busca dos alimentos. Em meio à confusão, uma cega atea fogo na barreira de camas construída pelos maus, como forma de proteção, e ocorre um grande incêndio em todo o espaço do manicômio. Neste instante, percebe-se que não há mais Exército guardando o portão e os cegos deixam o espaço do manicômio. Agora, eles se encontram livres, já no espaço da cidade, o espaço do “lá fora”.

A mulher do médico, o médico, a rapariga de óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, o primeiro cego e sua mulher decidem continuar unidos para que tenham uma chance de sobreviver. Guiados pela mulher do médico, que ainda vê, chegam ao centro da cidade e recebem informações de que todos na cidade cegaram. Assim, é preciso de novas formas de organização para conseguir sobreviver, como relatado por um cego que cegou e continuou no espaço da cidade:

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 levamos no corpo [...] (SARAMAGO, 1995, p.216)

Com base no discurso deste cego, nota-se o baixo material bakhtiniano, pois, já não importa mais ter posses, ser dono de uma casa, loja, mercado, fábrica. O que mais importa é a sobrevivência, pois, já não se comercializam mais produtos, como ocorria em uma sociedade capitalista anterior ao mal branco, agora os cegos adentram os estabelecimentos e se apossam dos itens que necessitam para a sobrevivência, sejam eles alimentos, bebidas, roupas, etc. Assim, a sociedade muda e adapta-se de acordo com a necessidade dos cidadãos.

Durante uma das saídas da casa do médico e da sua mulher para buscar comida, o casal entra em uma igreja e se deparam com as imagens dos santos todas vendadas:

aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca, e estava além uma mulher a ensinar a filha a ler, e as duas tinham os olhos tapados, e um homem com um livro aberto onde se sentava um menino pequeno, e os dois tinham os olhos tapados, e um velho de barbas compridas, com três chaves na mão, e tinha os olhos tapados, e outro homem com o corpo cravejado de flechas, e tinha os olhos tapados, e uma mulher com uma lanterna acesa, e tinha os olhos tapados, e um homem com feridas nas mãos e nos pés e no peito, e tinha os olhos tapados, e outro homem com um leão, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com um cordeiro, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma guia, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma lança dominando um homem caído, chavelhudo e com pés de bode, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma balança, e tinha os olhos tapados, e um velho calvo segurando um fio branco, e tinha os olhos tapados, e outro velho apoiado a uma espada desembainhada, e tinha os olhos tapados, e uma mulher com uma pomba, e as duas tinham os olhos tapados, e um homem com dois corvos, e os três tinham os olhos tapados, só havia uma mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata. (SARAMAGO, 1995, p.301)

Esta é uma cena carnalizada, na qual há a presença de uma categoria de profanação carnavalesca, a profanação do sagrado, pois, ninguém, em sã consciência, afrontaria a Igreja Católica e cegaria todas as imagens sagradas, além de danificar as pinturas sagradas. Também, esta cena representa o rebaixamento do sagrado, pois “[...] agora a cegueira é para todos” (*idem*, p. 302), ou seja, nem os santos são dignos de ver os que não são capazes de ver, e se encontram no mesmo nível dos seres humanos, e, não mais, em um nível sacro, superior.

A repetição do sintagma “olhos tapados” e da conjunção aditiva “e”, trazem visualidade para cena, fazendo com que o leitor consiga imaginar a cena como se estivesse compartilhando o espaço com a personagem. Também, verifica-se que a mulher do médico não conhece as imagens dos santos, pois Jesus é descrito como “aquele homem pregado na cruz, Nossa Senhora é a “mulher com o coração trespassado por sete espadas” e a única “mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata” é a Santa Luzia. Conforme afirmado pela mulher do médico, os nomes já não são mais necessários, visto que as pessoas passaram a se conhecer e se reconhecer através de outras características: “[...] conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse [...]” (*idem*, p.64). O mesmo acontece com os santos, nomes são desnecessários, e, precisam ser reconhecidos através de suas descrições físicas.

Além dos momentos de conflitos, nos momentos de aproximação entre as personagens, o discurso direto também é utilizado para caracterizá-las. E, conforme o tempo vai passando, o grupo acaba por aprofundar suas relações durante todo o romance. A mulher do médico e a rapariga falam que se sentem como irmãs, mesmo após a última ter se deitado com o marido da primeira. Depois de terem deixado o manicômio, enquanto as duas estavam na casa da rapariga, a mulher do médico faz-lhe um convite:

Vem comigo, vem para nossa casa, E eles, O que vale para ti, vale para eles, mas é sobretudo a ti que eu quero, Porquê, Eu própria me pergunto porquê, talvez porque te tenhas tornado como minha irmã, talvez porque o meu marido se deitou contigo, Perdoa-me, Não é crime para necessitar perdão, Sugar-te-emos o sangue, seremos como parasitas, Já não faltavam quando víamos, e quanto ao sangue, para alguma coisa há-de ele servir, além de sustentar o corpo que o transporta [...] (SARAMAGO, 1995, p.242)

Também, o rapazinho estrábico e a rapariga se aproximam, tanto que o menino atribui à rapariga a figura de mãe. Quase ao final na narrativa, o velho da venda preta e a rapariga dos óculos escuros declaram seus sentimentos um ao outro e decidem viver como um casal, coisa que provavelmente não aconteceria caso as duas personagens se conhecessem antes de cegarem: “Já que o queres, então seja, porque o homem que eu ainda sou gosta da mulher que tu és, Custou assim tanto a fazer a declaração de amor, Na minha idade, o ridículo mete medo, Não foste ridículo” (*idem*, p.291)

Por conta da cegueira que acometeu toda a cidade, as características físicas e os bens materiais não têm mais valia. Isto permitiu que as pessoas conhecessem a essência

de si mesmas e dos outros, que se reconhecessem e agissem como realmente são. O casal que se formou durante o desenrolar do romance, poderia, facilmente, antes da cegueira, ser julgado de forma errônea por conta dos preconceitos que permeiam a sociedade, seriam uma casal condenado a uma união fadada ao fracasso¹¹, e não cogitariam um envolvimento físico e amoroso, conforme explicitado pelo velho da venda preta, quando pergunta à rapariga se esta gosta dele:

Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que o digo a alguém, Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje [...]

Pode-se perceber, através do discurso da rapariga, a indicação da transformação desta personagem pelo fato de ela confessar que gosta do velho e que esta é a primeira vez que fala isto a alguém. Também, a confirmação de que antes era outra mulher, que não se envolveria emocionalmente com o velho da venda preta, e “a mulher que sou hoje” tem sentimentos verdadeiros e está disposta a viver com ele.

Além disto, as três mulheres do grupo tomam banho de chuva juntas, fortalecendo esta união. Este banho pode ser entendido como um ritual de purificação, no qual elas deixam para trás toda a imundice que carregavam no corpo e na alma, limpando-se e livrando-se de todos os terríveis momentos que passaram desde que foram parar no manicômio até saírem dele. Nos escritos de Foucault, encontramos ideias terapêuticas na tentativa de curar a loucura e, entre elas, há o processo de imersão. Este processo funciona como uma espécie de “ritual de purificação” (FOUCAULT, 1972, p.347), pois, a água é um “[...] líquido simples e primitivo, pertence ao que existe de mais puro na natureza [...]” (*ibidem*), apresenta uma força curativa que “[...] deve reduzir o indivíduo [...] à sua menor e mais pura forma de existência, possibilitando-lhe assim um segundo nascimento” (*idem*, p.352).

A água é responsável por renovar, que é oposto ao fogo, pois “é profundamente ambivalente a imagem do fogo no carnaval. É um fogo que destrói e renova simultaneamente o mundo” (BAKHTIN, 2015, p.144). Assim, o fogo destrói e a água renova, para que haja uma transformação, pois, “na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das

¹¹ Uma união fadada ao fracasso é uma *mésalliance*, categoria carnavalesca bakhtiniana.

mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (*idem*, p.142).

No momento em que o manicômio é tomado pelas chamas, é através dela e da destruição daquele espaço que os cegos recebem sua liberdade para seguirem suas vidas. Ou seja, primeiro deve haver a destruição para que venha a renovação. E, a água, além do banho das mulheres, está presente em outros momentos em que a renovação é necessária: após estupros coletivos, celebração da chegada na casa do médico, limpeza das roupas imundas e limpeza dos corpos. Após a renovação, vem a transformação, que é marcada pelo recobrimento da visão das personagens, ao fim da narrativa.

A transformação das personagens ocorre no espaço da casa do médico e da sua mulher. Para chegar até este local, o grupo utiliza-se de escadas que, segundo Angela Ignatti Silva, simboliza uma “[...] elevação espiritual do grupo depois de tanto sofrimento” (SILVA, 2008, p.516). E, é exatamente nesta casa que o grupo, ao chegar, tira os calçados e roupas imundas, deixando as impurezas para fora. Inclusive, a casa é comparada com “[...] uma espécie de paraíso [...]” (SARAMAGO, 1995, p.257).

É neste mesmo local que os cegos recebem roupas novas, as mulheres tomam o banho de chuva juntas, os homens se lavam na banheira, todos bebem água nos “[...] melhores [copos] que tinham, de cristal finíssimo [...]” (*idem*, p.264) e dormem em camas ou sofás limpos e com cobertas limpas.

Assim, é no espaço da casa do médico e da mulher do médico que as personagens “[...] buscam a saída do caos para o cosmos [...]” (SILVA, 2008, p.518), renovando e purificando as suas almas. Dessa forma, como destacado por Silva, o fim da cegueira também é o fim do “mundo às avessas”, bem como o recobrimento da visão afirma a transformação completa daquelas personagens.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo analisar a estrutura do romance *Ensaio sobre a Cegueira* como um gênero híbrido, a carnavalização e a relação entre a loucura descrita por Foucault e a cegueira branca saaramaguiana vistas.

A partir da leitura dos textos sobre o ensaio, foi possível a verificação das características do gênero ensaístico na obra saaramaguiana. Assim, *Ensaio sobre a cegueira* pode ser considerado, ao mesmo tempo, um romance, pois, conta a história de uma cidade acometida por uma epidemia de cegueira branca, e, também, é um ensaio,

pois, durante toda a narrativa o narrador questiona e reflete acerca de várias questões, como os possíveis motivos que podem ter levado toda uma população a ficar cega, o que significa cegar, como os cegos poderiam organizar-se novamente, o que é moralmente correto, entre outros. E, este é um dos papéis mais importantes do ensaísta: dialogar com seu leitor, deixando questionamentos para a sua reflexão.

Sobre a carnavalização, tomamos como base os escritos de Mikhail Bakhtin acerca deste assunto. Além do mais, Oliveira Filho constatou e analisou a carnavalização bakhtiniana em outra obra de Saramago, *Memorial do convento*. Na obra em análise, a partir das leituras feitas dos escritos bakhtinianos e do levantamento das características da carnavalização na literatura, constatamos que esta é uma obra carnavalizada, pois, temos um mundo às avessas, que se inicia quando as personagens começam a cegar e chega ao fim no momento em que os cegos recobram a visão.

O núcleo da cosmovisão carnavalesca, segundo Bakhtin, é a ênfase nas mudanças, na renovação, na transformação. Isto é, primeiro precisa-se ter a destruição para que ocorra a renovação. No decorrer da obra saramaguiana, temos primeiro a destruição que é marcada pelo surto de cegueira branca e todos os problemas que esta acarreta. Quanto às mudanças, estas vão ocorrendo em distintos momentos para cada personagem, e, por fim, a transformação, marcada pelo recobrimento da visão e o fim da cegueira.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o mal branco também é visto como uma doença que assola toda a cidade. E, do mesmo modo que nos escritos de Michel Foucault acerca da loucura, o Governo isola os cegos na intenção de prevenir que a cegueira se espalhe e atinja a população que ainda vê. Estes cegos ficam internados sem ajudas exteriores e, sem que o Governo se preocupe em buscar uma cura para os infectados, preocupando-se apenas em implementar ações para que esta cegueira não se espalhe.

Diante disso, foi possível analisar neste trabalho que *Ensaio sobre a cegueira* é um gênero híbrido, um romance ensaístico. Além disto, foi possível identificar imagens, símbolos e ações carnavalescas bakhtinianas na obra saramaguiana, e confirmar a correlação entre a loucura foucaultiana e a cegueira saramaguiana. Trata-se, naturalmente, de um gesto interpretativo, dentro outros possíveis, como se verifica nas muitas possibilidades de leitura engendradas por cada um dos romances de José Saramago.

Referências

ADORNO, Theodor. “El ensayo como forma”. In: _____. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal ediciones, 2003. p.11-34. (Obra completa, 11).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

_____. “O discurso de outrem”. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014. pp. 150-160.

_____. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Trad., notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CASAS, Arturo. “Breve propedéutica para el análisis del ensayo”. In: ÁLVAREZ, Rosario y VILAVEDRA, Dolores. *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: 1999, pp.1-15.

COUTO, José Geraldo. *Saramago vem ao Brasil falar contra a cegueira da razão*. SP, 27 jan. 1996.

DOMÍNGUEZ, Pedro J. Chamizo. “Verdad y futuro: el ensayo como versión moderna del diálogo filosófico”. In: ÁLVAREZ, Rosario y VILAVEDRA, Dolores. *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: 1999, pp.16-42.

FIORIN, José Luiz. “Metáfora e metonímia: dois procedimentos de construção do discurso”. In: _____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 71-91.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, p.124-151, 1978.
FRITZSCHE, Teresita Frugoni. “Borges y los intergéneros: el ensayo ficción”. In: CITTADINI, María Gabriela Bárbara. *Borges y los otros: jornadas I, II, III (2001/2002/2003)*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2005. p. 91-99.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. *Cronobiografia*. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/cronobiografia/> Acesso em: 24 maio 2016.

MUNER, Camila Rocha. “Ensaio sobre a Cegueira: a voz de um narrador muito antigo”. In: *Revista Digital Fronteira Z*, vol.2, nº2, Dez/2008 ISSN 1983-4373
Disponível em: <http://umcadernoparasaramago.blogspot.com.br/2010/06/visualidade-cega-o-olhar-saramaguiano.html>

MUNIZ, Samantha C.; BOESSIO, Ana. “Uma imagem poética da desumanização em Ensaio sobre a Cegueira: o espaço do manicômio na obra de José Saramago”.

Disponível em: <http://umcadernoparasaramago.blogspot.com.br/2010/06/visualidade-cega-o-olhar-saramaguiano.html>

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.(Prismas).

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.310

_____. *Ensaio sobre a cegueira. A arquitetura de um romance. Notas do autor*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 32

SILVA, A.I. “O cronotopo da casa do médico e a desconstrução do mito em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago”. In.: ALTAMIRANDA, D.; SMITH, E. *Creación y proyección de los discursos narrativos*. 1 ed. Buenos Aires: Dunken, 2008, pp.515-520.

SILVA, Haidê. “Ficção, história e sociedade em Ensaio sobre a Cegueira e Ensaio sobre a Lucidez”. In: *XIV ABRALIC*, Set. 2014, Belém, PA. *Anais Eletrônicos ISSN 2317-157X*. Pará: UFPA, 2014. Disponível em: <http://umcadernoparasaramago.blogspot.com.br/2010/06/visualidade-cega-o-olhar-saramaguiano.html>

WELLEK, René & WARREN, Austin (1976). “Literatura e estudo da literatura”. In: _____. *Teoria da Literatura* (3ª ed.). Lisboa: Publicações Europa-América. pp.13-30