



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM  
LÍNGUA PORTUGUESA**

ALINE FARIAS SILVA

*ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: SOBRE O LABIRINTO ENIGMÁTICO DOS  
ESPAÇOS*

MONTEIRO – PB

2015

ALINE FARIAS SILVA

*ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: SOBRE O LABIRINTO ENIGMÁTICO DOS  
ESPAÇOS*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Estadual da Paraíba, como requisito  
parcial para a obtenção do título de Licenciatura Plena  
em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Me. Nefatalin Gonçalves Neto

MONTEIRO – PB

2015

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586e Silva, Aline Farias.  
Ensaio sobre a cegueira [manuscrito] : sobre o labirinto enigmático dos espaços / Aline Farias Silva. - 2017.  
55 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2017.

"Orientação : Prof. Me. Nefatalin Gonçalves Neto, Coordenação do Curso de Letras - CCHE."

1. Ensaio sobre a cegueira (Romance) . 2. José Saramago. 3. Narrativa literária (Espaço). 4. Cronotopo narrativo .

21. ed. CDD 801.95

ALINE FARIAS SILVA

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: SOBRE O LABIRINTO ENIGMÁTICO DOS  
ESPAÇOS

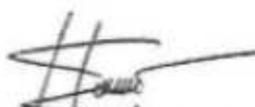
Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade Estadual da Paraíba, sob orientação do Prof.  
Me. Nefatalin Gonçalves Neto, como requisito parcial para  
obtenção do título de Licenciatura Plena em Letras com  
habilitação em Língua Portuguesa.

Data da avaliação: 17/10/2015

Nota: 9,0

BANCA EXAMINADORA

  
Orientador: Prof. Me. Nefatalin Gonçalves Neto

  
Examinador: Prof. Dr. Márcio dos Santos Gomes

  
Examinador: Prof. Dr. Francisco Victor de Macedo

## DEDICATÓRIA

À minha família, por sua capacidade de acreditar e investir em mim. Mãe, seu cuidado e dedicação foi que deram, em todos os momentos, a esperança para seguir. Pai, sua presença significou segurança e certeza de que não estou sozinha nessa caminhada. E a você minha querida irmã que até na sua implicância me fez seguir em frente sem jamais desistir.

## AGRADECIMENTOS

A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração que oportunizaram a janela que hoje vislumbro um horizonte superior.

Ao meu orientador Nefatalin Gonçalves Neto, pelo empenho dedicado à elaboração deste trabalho.

Agradeço a minha mãe Maria Flávia, heroína que me deu apoio, incentivo nas horas difíceis, de desânimo e cansaço. Ao meu pai que apesar de todas as dificuldades me fortaleceu e que para mim foi muito importante. À minha querida irmã que nos momentos de minha ausência dedicados ao estudo superior, sempre fez entender que o futuro é feito a partir da constante dedicação no presente!

À Rennê Cruz, pessoa com quem amo partilhar a vida. Com você tenho me sentido mais viva de verdade. Obrigada pelo carinho, a paciência e por sua capacidade de me trazer paz na correria de cada semestre.

Meus agradecimentos as amigas Priscila Feitosa, Amanda Silveira, Karyna Conrado e Anna Clarice, companheiras e irmãs na amizade que fizeram parte da minha formação e que vão continuar presentes em minha vida com certeza. As amigas de turma Angelina, Alcivania e Flavia que estiveram ao meu lado durante à graduação ajudando-me não só nos trabalhos mas também sempre foram amigas cordiais que me incentivaram a não desistir.

*Se podes olhar vê. Se podes ver repara.*

José Saramago

*Do único elemento que é a mente emergem  
todas as várias terras e condições.*

Nichiren Daishonin

## RESUMO

Este trabalho consiste em relacionar a narrativa do livro *Ensaio Sobre a Cegueira* (1997) de José Saramago, à como os espaços apresentam funções significativas na obra, revelando aspectos sociais e as influências que o mesmo tem no comportamento dos personagens. Deste modo, visa entender porque os personagens agem de forma diferentes ao serem inseridos em determinados espaços, ou seja, estudar as influências do espaço na constituição dos personagens. Para tanto, o trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro capítulo traz uma reflexão acerca da importância da literatura para a sociedade; o capítulo seguinte, versa sobre o espaço e como este influencia as ações dos personagens, bem como o estudo do cronotopo que é a junção da análise do tempo e do espaço em uma obra literária e a personagem; e finalmente o terceiro capítulo detém-se em analisar a inversão dos espaços infernais e celestiais e quais os impactos dessa inversão na vida dos personagens. Objetivamente, faz-se uma análise crítica da função do espaço no contexto geral de significação da obra. Ou seja, como os espaços que são ora aterrorizantes, ora calmos e pacíficos servem para significar o texto. Compara-se como a troca que o autor faz no tocante ao que é divino/celestial e o que é infernal via processo de espacialização acaba por envolver os meandros da narrativa como um todo. Usando de recursos bibliográficos, buscou-se nessa pesquisa cotejar uma noção de espaço mais profunda abordada por Frye (1973). Ao final, aponta-se a conclusão de que os espaços delimitam as ações dos personagens, visto que estes perdem a estabilidade quando são presos em um manicômio e deveriam sentir-se seguros e protegidos, entretanto passam por momentos infernais, pois saem do conforto de seus lares para um lugar desestruturado e desconhecido o que motiva-os a fazer coisas que em situações normais não o fariam. Durante todo romance percebe-se que em todos os ambientes que os personagens deveriam estar seguros, os mesmo sentem-se inseguros, e os lugares que deveriam desestabilizá-los são os que oferecem conforto e alívio. Dessa forma, os resultados obtidos através da pesquisa mostram-se assegurados e atendem ao que foi proposto inicialmente.

**Palavras-chave:** cegueira, infernais, celestiais, espaço, personagens.

## ABSTRACT

This work consists of relating the narrative inside the novel *Ensaio Sobre a Cegueira* (1997), by José Saramago, toward how the spaces have significant functions in this novel, revealing social aspects and the influences which they have in the character's behavior. Thereby, aim to understand why the characters act in different forms when inserted in certain spaces, namely, studying the influences from the space on the character's constitution. Therefore, this work is divided into three chapters: the first one brings a reflection regarding the literature's importance to society; the next chapter is about how the space influences the actions of the characters, as well as the study of the chronotopes which is the junction of time and space analysis in a literary work and character; and finally, the third chapter holds up in analyzing the inversion of the hellish and heavenly spaces and what are the impacts of this inversion in the life of those characters. Objectively, it makes a critical analysis of the role of space in the general context of meaning of the work. In other words, how the spaces which sometimes are terrifying, sometimes quiet and peaceful are used to signify the text. Compares how the exchange that the author makes with respect to the divine/celestial and what is infernal via spatial process turns out to involve the meanders of narrative as a whole. Using bibliographic resources, this research sought to collate a deeper notion of space approached by Frye (1973). At the end, points to the conclusion that the spaces delimit the actions of the characters, since they lose their stability when they are trapped in an asylum and should feel safe and secure, however undergo hellish moments, because they leave the comfort of their homes to an unstructured and unfamiliar place what motivates them to do things that in normal situations they would not. Throughout the novel we can see in all environments that the characters should be safe, however they feel insecure, and the places that should destabilize them are offering comfort and relief. Thus, the results from the survey are guaranteed and fulfill to what was originally proposed.

**Key-words:** blindness, hellish and heavenly spaces, characters.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I – LITERATURA E SUAS RAMIFICAÇÕES</b> .....	11
1.1 <b>A Literatura como forma de humanização</b> .....	11
1.2 <b>Literatura por um viés enigmático</b> .....	15
1.3 <b>Vida e obra de José Saramago</b> .....	17
<b>CAPÍTULO II – LITERATURA E ESPAÇO: UMA DISCUSSÃO ALÉM DA GEOGRAFIA</b> .....	20
2.1 <b>Espaço</b> .....	22
2.2 <b>Espaço condicionador da ação humana</b> .....	25
2.3 <b>O Tempo e o Espaço</b> .....	28
2.4 <b>A Personagem</b> .....	31
<b>CAPÍTULO III – O VIÉS ENIGMÁTICO DO ESPAÇO</b> .....	33
3.1 <b>Personagens e suas relações com a cegueira e o espaço</b> .....	35
3.2 <b>O que é Infernal</b> .....	40
3.3 <b>O que é celeste</b> .....	46
<b>CONCLUSÃO</b> .....	51
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	53

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho, cuja base é uma pesquisa bibliográfica, visa observar as características pertinentes para dar relevância a nossa proposta principal que é estudar as influências do espaço na constituição das dos personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira*. Para alicerçar nossa teoria, nos basearemos em alguns estudiosos que analisam as obra geral de José Saramago e os que analisam o livro em questão.

Em seu processo, este trabalho será realizado por meio de observação direta, porque será através da coleta de dados bibliográficos que vamos comprovar a veracidade de tais hipóteses lançadas e teremos como comprovar as informações apresentadas. Estas ferramentas permitirão dar base e coerência à nossa proposta de análise da obra.

O nosso objetivo é analisar criticamente a função do espaço no contexto geral de significação da obra. Ou seja, examinar como os espaços que são, ora aterrorizantes, ora calmos e pacíficos servem para significar o texto. Comparar como os espaços, aliados à cegueira, produzem uma crítica social e apontar a troca que o autor faz no tocante ao que é divino/celestial e o que é infernal via processo de espacialização.

Para analisarmos tal obra iremos utilizar um recurso de análise literário que se atém ao estudo do espaço e de como este pode influenciar positiva ou negativamente na vida dos personagens, ao longo da obra. De forma bem superficial uma primeira definição básica de espaço está relacionada aos ambientes que aparecem nos romances, ou seja, se são ambientes fechados que podem ser dentro de uma casa ou em determinado cômodo de uma casa, ou espaços abertos que como o nome já nos revela trata-se de espaços ao ar livre. Sobretudo, iremos falar de uma noção de espaço mais profunda abordada por Frye (1973), que pensa o espaço com infernais e/ou celestiais. O autor busca formular uma visão geral do escopo, teoria, princípios e técnicas da Crítica literária derivada exclusivamente da literatura. Frye omite conscientemente qualquer crítica específica, oferecendo ao invés disso uma teoria de inspiração clássica dos modos, símbolos, mitos e gêneros, que ele chamou de "um grupo orgânico de sugestões". A abordagem literária proposta por Frye foi bastante influente nas décadas anteriores ao Desconstrutivismo literário.

O objeto da nossa pesquisa é o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* de José Saramago. No presente trabalho, vamos delinear como os espaços têm funções significativas na obra, quais os aspectos sociais que esses espaços revelam, como eles podem influenciar no comportamento dos personagens e o que eles têm a ver com a realidade na qual estamos

inseridos, também explicitar as denúncias sociais que o narrador apresenta através dessa “cegueira enigmática”.

Para fundamentar nossa proposta de análise literária dividimos o trabalho da seguinte forma: o primeiro capítulo é uma reflexão sobre a importância da literatura para a sociedade, apresentaremos alguns teóricos, e seus pontos de vista acerca de como a literatura contribui para a vida do ser humano, e características sobre o modelo de escrita de José Saramago. No capítulo seguinte, falaremos sobre o espaço e como este influencia nas ações dos personagens, o estudo do cronotopo que é a junção da análise do tempo e do espaço em uma obra literária e a personagem. No terceiro capítulo, nos deteremos em analisar a inversão dos espaços infernais e celestiais e quais os impactos dessa inversão na vida dos personagens. E para encerrar nosso trabalho, apresentaremos os resultados obtidos através da pesquisa e se tais resultados atendem ao que foi proposto inicialmente.

## CAPÍTULO I – LITERATURA E SUAS RAMIFICAÇÕES

O estudo literário é de grande importância para a formação de um indivíduo, pois na medida em que o mesmo se esforça em ler e aumentar seu conhecimento, sai de um patamar de conforto e passa a ser parte de uma pequena esfera pensante, ou seja, faz com que o leitor saia da escuridão e passe a ver/ser parte de uma sociedade pensante. Ela pode ser vista como algo humanizador, pois dá vida/formato aos pensamentos do autor, coloca o leitor pra pensar sobre o que leu, na literatura é o espaço onde se pode criar livremente. Através dela obtém-se poder, alienação, pois na medida em que um texto faz seu leitor refletir sobre determinado assunto, este tem o poder de influenciar nas decisões/opiniões de seu leitor.

A respeito disso, Secco (2001) fala que a literatura africana é importante porque nasce no combate à colonização, ela vem como utopia. De forma análoga, aquela literatura também mostra o desencanto contemporâneo. A autora diz ainda que o Neoliberalismo não trouxe mudanças tão significativas à sociedade, a era da globalização servia apenas como um mecanismo maquiador da dominação do ser humano. Quem compartilha do pensamento de Secco (2001) sobre a literatura ser o resultado das inferências culturais no modo de vida das civilizações é Souza (2007), que diz que a: “[...] literatura é um produto cultural que surge com a própria civilização ocidental, pelo fato de que textos literários figuram entre os indícios mais remotos da existência histórica dessa civilização” (SECCO, 2001 p. 10).

### 1.1 A Literatura como forma de humanização

Pensamos a literatura como *sistema literário*, ou como explica Candido (2000), um “sistema de obras literárias” que estão relacionadas por designadores comuns, que possibilitam identificar as notas dominantes de uma fase, sendo ela demonstrativa de características internas ou de natureza social e psíquica. Ou seja, percebe-se que esse sistema literário é um conjunto de obras onde um autor coloca suas opiniões a cerca de um ou vários assuntos, com a finalidade de formar opiniões, agradar ou informar ao leitor. A exemplo disso pode-se destacar os autores de livros teóricos, pois na medida que um autor escreve uma nova teoria baseada em outra ou mesmo desmistificando uma teoria já existente, ele cria novas suposições sobre o assunto. Ainda sobre o sistema de obras literárias Candido (2000) frisa que:

[...] Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os

diferentes tipos público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor que liga uns aos outros [...] (CANDIDO, 2000 p. 23).

Candido (1995) ainda apresenta a literatura como sendo um direito de todo e qualquer cidadão, atribuindo à literatura um elevado nível de importância, pois o mesmo salienta que quem tem acesso à literatura tem acesso ao poder. Vejamos o que Candido (1995) pensa sobre a literatura:

Chamarei de literatura da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado (CANDIDO, 1995 p. 174).

Ainda nesse mesmo texto Candido (1995) comprova o caráter humanizador da literatura dizendo que o homem tem o direito de ter acesso ao saber, ao pensar, à reflexão, frisando que a única maneira de o homem ter acesso a tais elementos essenciais é necessário um contato com a Literatura. E é o que o mesmo autor salienta no trecho a seguir:

Entendo aqui por à humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 1995 p. 180).

Além de humana, como visto anteriormente, a literatura também é uma forma de poder, pois na medida em que um autor tem a liberdade de escrever o que quiser, seus livros podem influenciar o leitor. Enquanto forma livre de escrita, o texto vai ser uma obra em que o autor vai expor seus pensamentos a respeito da política, das desigualdades sociais, a respeito da religião, entre outras. É através da sua escrita que o autor traceja e delinea uma atmosfera onde o leitor é envolvido a refletir sobre o texto lido e muitas vezes a fazer um mergulho reflexivo comparando o que foi lido com a realidade na qual este sujeito está inserido, e após tal reflexão muitas vezes o leitor passa a não mais aceitar a realidade na qual está inserido. Na medida em que a leitura tira um sujeito conformado com sua realidade desse patamar de conformismo para um onde ele contesta e tenta transformar essa realidade ela dá poder, porque se um indivíduo sabe quais são os seus direitos, ele vai exigí-los.

Como visto anteriormente, a literatura é uma forma de obter poder. No passado não era interessante que todos tivessem acesso a literatura, e mesmo os que tinham acesso à ela

era interessante que fossem apenas os livros permitidos pela Igreja, o que confirma mais uma vez que o acesso à literatura é passagem direta para o poder. A respeito da importância da literatura para a Igreja Católica, Candido (1995) diz que:

[...] Para a Igreja Católica, durante muito tempo, a boa literatura era a que mostrava a verdade da sua doutrina, premiando a virtude, castigando o pecado. Para o regime soviético, a literatura autêntica era a que descrevia as lutas do povo, cantava a construção do socialismo ou celebrava a classe operária [...] (CANDIDO, 1995 p. 181).

Nas obras literárias o autor tem a liberdade de expressar como seria uma sociedade ideal, ou como está a sociedade na qual ele está inserido ou algo do seu imaginário que ainda não se tinha pensado a respeito de sociedade. Isso se deve ao fato de que a literatura é uma arte e como tal tem de ser vista de forma diferenciada. Ou de maneira análoga, a "literatura é uma obra escrita, quero dizer, um romance, um livro de poesias, ou de contos" (FORSTER, *apud* SOUZA, 2007 p. 7). Dessa forma, o leitor se deleita com a leitura, enriquece seu vocabulário e ainda é levado a pensar criticamente a respeito do mundo. "A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana" (EAGLETON, 2006 p. 3).

Percebe-se que a literatura além de fornecer poder, como já mencionado antes, é também um espaço que permite que o leitor faça viagens emocionais, atemporais, permite que o leitor vá além daquilo que está escrito. É também na literatura que autor pode emitir sem culpa sua opinião, levando assim, várias formas de pensamento até o leitor. A literatura é desestabilizadora, pois mexe no que está parado transformando ou ainda inquietando o leitor. Vejamos o que Terry Eagleton explica a esse respeito:

John M. Ellis argumentou que a palavra "literatura" funciona como a palavra "mato": o mato não é um tipo específico de planta, mas qualquer planta que, por uma razão ou outra, o jardineiro não quer no seu jardim "Literatura" talvez signifique exatamente o oposto: qualquer tipo de escrita que, por alguma razão, seja altamente valorizada. Como os filósofos diriam, "literatura" e "mato" são termos antes funcionais do que ontológicos: falam do que fazemos, não do estado fixo das coisas (EAGLETON, 2006 p. 14).

Para Foucault (2005) a literatura também pode ser considerada como uma invenção da modernidade, pois ela está diretamente ligada a nós, modernos, e no que acreditamos ser moderno, e tal concepção difere das concepções de linguagem estabelecidas por Camões e Homero, da Grécia antiga e renascentista. Mesmo sabendo e salientando que a literatura não é algo novo, é possível fazer esta reflexão genealógica da literatura, pois a concepção de literatura tem ligações bem mais fortes com as nossas concepções de Linguagem e Literatura do que este longo período histórico. Sendo assim, o conceito de literatura atual seria atemporal em comparação com a literatura produzida antes do fim do século XVIII. Para se

pensar a literatura produzida antes do fim do século XVIII. Foucault (2005) ressalta isso nessa afirmação:

Mas, não estou convencido de que a literatura seja tão antiga assim. Há milênios, algo que, retrospectivamente, costumamos chamar de literatura, existe com certeza. Mas é precisamente isso que penso ser necessário questionar. Não é tão evidente que Dante, Cervantes e Eurípedes sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte de nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que à literatura grega ou latina não existem (FOUCAULT, 2005 p.139).

Ao analisar uma obra literária, procura-se verificar todas as possibilidades de interpretação possíveis para tal texto. No entanto, algo tão sublime e ao mesmo tempo tão complexo quanto a literatura não deve ser analisado apenas com uma visão simplista que tenta decodificar e dar novas significações as palavras descritas, mas deve ser sentida. Frye (1973) salienta que:

Em todas as estruturas verbais literárias a direção final do sentido é interna. Em literatura os critérios do sentido exterior são secundários, pois as obras literárias não pretendem descrever ou afirmar, e por isso não são verdadeiras, nem falsas; nem também tautológicas, ou pelo menos não no sentido em que uma afirmação como "o bom é melhor que o mau" é tautológica. Talvez o sentido literário possa ser mais bem descrito como hipotético, e uma relação hipotética ou presumida com o mundo exterior é parte do que usualmente quer dizer a palavra "imaginativo" [...] Onde quer que tenhamos uma estrutura verbal autônoma desse gênero, temos literatura. Onde quer que falte essa estrutura verbal autônoma, temos linguagem, palavras usadas instrumentalmente para ajudar a consciência humana a compreender qualquer outra coisa. A literatura é uma forma particular da linguagem, tal como a linguagem o é da comunicação (FRYE, 1973 p. 78).

Percebe-se que a literatura vai além das certezas. Passa de um plano real para o plano das hipóteses das simbologias, pois na medida em que o autor tem autonomia para escrever livremente seus anseios/pensamentos, o mesmo passa a delinear fatos do cotidiano de forma sublime como se estivesse a cantar. Por exemplo, quando se lê um poema tenta-se extrair do seu interior a essência, é como se ao cantar esse poema o leitor deixe de ser mero espectador e passe a ser parte integrante do texto. Ainda no tocante das percepções de leitura Frye (1973) diz que:

A unidade do poema, portanto, é mais bem apreendida como uma unidade de estado de ânimo, sendo um estado de ânimo uma fase da emoção, e sendo a emoção a palavra comum para o estado de espírito voltado para a sensação de prazer ou para a contemplação da beleza. E como os estados de ânimo não se mantêm por longo tempo, a literatura, para o Simbolismo, é essencialmente descontínua, sendo os poemas mais longos unidos apenas pelo uso de estruturas gramaticais mais adequadas à escrita descritiva. As imagens poéticas não afirmam nem apontam para nada, mas, apontando uma para outra, sugerem ou evocam o estado de espírito que informa o poema. Isto é, exprimem ou externam o estado de espírito. A emoção não é caótica nem sem voz: apenas teria permanecido assim se não se tivesse transformado em poema, e, quando se transforma, ela é o poema, não qualquer outra coisa ainda atrás dele. Sem embargo, as palavras "sugerem" e "evocam" são apropriadas, porque no Simbolismo a palavra não ecoa a coisa, mas outras palavras, e por isso o impacto imediato que o Simbolismo provoca no leitor é o da

encantação, uma harmonia de sons e a percepção de uma crescente riqueza de sentido não limitada pela denotação (FRYE, 1973 p. 84).

## 1.2 Literatura por um viés enigmático

Até aqui mostrou-se a literatura como sendo algo que deva ser sentido e não apenas entendido, contudo, percebemos que para se analisar uma obra separando as emoções sentidas na leitura, é necessária uma leitura na busca de compreender os enigmas que o autor delinea ao longo de sua obra literária. Ou seja, sai-se do sentido literal das palavras de um texto para a multiplicidade de sentido que tais palavras adquirem ao longo das páginas. Ao estabelecer isso, tem-se a sensação de insatisfação, pois na medida em que se tem prazer e aquisição de conhecimento, temos também o afastamento da realidade e ao mesmo tempo uma ligação com ela. Trazendo uma ideia de confusão, na medida em que se sabe que a literatura não é uma mera criação a mesma traz consigo traços tão reais e corriqueiros causando uma contrariedade, justamente o que instiga o leitor a continuar seu envolvimento sagaz com a obra. É conveniente salientar as palavras de Frye (1973) sobre essas mudanças que uma narração traz consigo:

Atingimos aqui um conceito mais unificado de narração e sentido. Aristóteles fala de *mimesis práxeos*, imitação da ação, e parece que identifica essa *mimesis práxeos* com *mythos*. As considerações grandemente sucintas de Aristóteles necessitam aqui de alguma reconstrução. A ação humana (*prāxis*) é precipuamente imitada pelas histórias, ou estruturas verbais que descrevem ações específicas e particulares. Um *mythos* é a imitação secundária de uma ação, o que significa, não que esteja a dois graus da realidade, mas que descreve ações típicas, sendo mais filosófico do que a História. O pensamento humano (*theoría*) é precipuamente imitado pelo escrito discursivo, que faz afirmações específicas e particulares. Uma *diánoia* é uma imitação secundária do pensamento, uma *mimesis lógou*, preocupada como pensamento típico, com as imagens, metáforas, diagramas e ambiguidades verbais de que as ideias específicas se desenvolvem (FRYE, 1973 p. 86).

Foram estabelecidas várias concepções sobre o que seria literatura. Mas como o principal intuito deste trabalho é uma análise literária faz-se necessário a compreensão do que seria a crítica literária. Pode-se entender a crítica literária como uma forma que o leitor encontra para entender melhor e de forma mais profunda uma obra literária, fazendo com que o mesmo reflita sobre o que leu e exerça um papel de crítico tornando-se intelectual. Quando se exerce o papel de crítico o sujeito sai de um patamar de pessoa comum para tornar-se a pessoa pensante, aquela que não acredita no que lhe é dito como sendo única verdade, mas sim a pessoa que busca as várias concepções para aquilo que lhe foi dito, ou seja, quando o leitor deixa de ser mero leitor para ser crítico o mesmo passa a enxergar o ato de ler como

algo altamente enriquecedor e libertador. Na medida em que o leitor adquire o saber este pode se opor ao controle e a exploração. Como coloca Foucault (1990):

[...] vê-se que o foco da crítica é essencialmente o feixe de relações que amarra um ao outro, ou um a dois outros, o poder, a verdade e o sujeito. [...] a crítica é o movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade; pois bem, a crítica será a arte da inservidão voluntária, aquela da indocilidade refletida. A crítica teria essencialmente por função o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar, em uma palavra, a política da verdade (FOUCAULT, 1990 p. 5).

Levando em consideração o que foi dito anteriormente, tendo em vista que o crítico literário passa a ser visto como detentor do saber, qual seria a sua função social, a de somente criticar as obras ou a despertar a inquietude em outros leitores e construir novas visões/opiniões acerca do que é lido. É conveniente salientar que ambas funções são essenciais para uma boa crítica literária. A respeito das influências que a crítica literária exerce sobre o leitor, Cabral (2010) exprime que:

[...] De acordo com Blanchot, “Houve corrupção da escrita, abuso, travestimento e dissipação da linguagem [filosófica]. Uma suspeita pesará de agora em diante sobre ela”. [...] A partir do comentário (de Blanchot sobre Heidegger), considero pertinente refletirmos acerca das tópicas da responsabilidade e do compromisso da crítica: qual(is) seria(m) o(s) compromisso(s) e a(s) função(ões) do discurso da crítica literária? Tomando como base as reflexões elencadas até o momento (a atitude crítica como ousadia, o compromisso do crítico-intelectual com a mediação, com a educação da sensibilidade, com a formação de uma cena na qual a tensão seja o motor de uma saúde reflexiva), o compromisso da crítica seria o de estabelecer pontes entre o impulso de interrogação do real que há no texto literário e o público leitor, excitando sua curiosidade, auxiliando-o a (re)educar o olhar. Como nos lembra Jacques Leenhardt, “o texto crítico funciona [...] como uma escola do ver, uma pedagogia da sensibilidade” (CABRAL, 2010 p. 13).

Para fechar os conceitos sobre crítica literária, a opinião do crítico já mencionando anteriormente neste texto, Frye (1973), é de suma importância, porque associa a crítica literária à análise das simbologias que um texto traz. Ele diz que na medida em que uma análise é feita através das simbologias pode-se abranger muito mais formas de interpretação de uma única palavra. O mesmo autor não apresenta essa teoria de análise como sendo a única possível para construir uma crítica literária, ele a apresenta como sendo uma das possibilidades de análise. Nesse sentido Frye (1973) diz que:

[...] Quando o crítico formal vem a lidar com símbolos, portanto, as unidades que ele isola são aquelas que mostram uma analogia de proporção entre o poema e a natureza que ele imita. O símbolo, nesse aspecto, pode melhor ser chamado imagem. Estamos acostumados a associar o termo "natureza" primariamente com o mundo físico exterior, e por isso tendemos a pensar numa imagem como precipuamente numa cópia de um objeto natural. Mas naturalmente ambas as palavras são muito mais inclusivas: a natureza compreende a ordem conceptual ou inteligível, tanto quanto a espacial, e o que comumente se chama "idéia" pode ser também uma imagem poética (FRYE, 1973 p. 88).

Os estudo das simbologias dentro de um determinado romance pode ser essencial para decifrar as imagens arquetípicas que o autor construiu. Essa é uma ferramenta que permite que seja feita uma análise comparativa entre duas obras, por exemplo, pois é através das simbologias, a esse respeito Frye (1973) frisa que “Se não aceitamos o elemento arquetípico ou convencional nas imagens que unem um poema a outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura [...]” (p. 102). Ou seja, não é apenas o fato de analisar as simbologias que estão implícitas ou explícitas nas obras literárias, mas observar quais são as várias facetas que determinado símbolo tem e quais são as possibilidades de interpretação possíveis a partir de tal símbolo. De forma mais aprofundada o crítico tem de aperfeiçoar-se em cada fase que o simbolismo pode apresentar, isso ocorre a depender do envolvimento que o leitor tem com a leitura.

A linguagem simbólica existe há milhares de anos, e é independentemente do ambiente filosófico/religioso em que se insere. Como exemplo de símbolos podemos citar o yin-yang para os orientais, o esquadro e o compasso para os maçons, as imagens de santos e a cruz para os cristãos, entre outros milhares de símbolos. É curioso comentar que, quando se refere à simbologia religiosa, não se deve restringir somente às imagens, aos signos, aos sinais, aos símbolos, entre outras imagens semióticas; e sim cingir a linguagem simbólica e mítica que aparecem em livros sagrados das mais diversas e distintas religiões. Sobre as fases do simbolismo Frye (1973) comenta que:

Em cada fase do simbolismo há um ponto no qual o crítico é compelido a afastar-se do âmbito do próprio conhecimento do poeta. Assim o crítico histórico ou documental terá mais cedo ou mais tarde de chamar Dante um poeta "medieval", noção desconhecida e ininteligível para Dante. Na crítica arquetípica, o conhecimento consciente do poeta é considerado apenas na medida em que o poeta possa aludir a outros poetas ou imitá-los ("fontes") ou faça uso deliberado de uma convenção. Além disso, o controle do poeta sobre seu poema paralisa o poema. Apenas o crítico arquetípico pode ocupar-se com a relação entre o poema e o resto da literatura (FRYE, 1973 p. 103).

Autores como Santos (1959) discutem sobre a importância do estudo da chamada “ciência-simbólica”, pois todos os símbolos possuem uma forte combinação de elementos filosóficos, culturais e históricos. O autor quer indicar que a simples observação dos símbolos ou o estudo, levam o sujeito a entrar em contato com diversos ramos do conhecimento, como a História, a Filosofia, a Antropologia, entre outras áreas.

### **1.3 Vida e obra de José Saramago**

O escritor, José Saramago, nasceu em Portugal dia 16 de Novembro de 1922, filho de camponeses. Publicou seu primeiro livro *Terra do Pecado* em 1947, exerceu funções de diretor literário e de produção em uma editora num período de doze anos, contribuiu como crítico literário na revista Seara Nova. Fez parte da redação do jornal Diário de Lisboa em 1972 e 1973, onde foi comendador político e também coordenador do suplemento cultural daquele vespertino. Fez parte da primeira Direção da Associação Portuguesa de Escritores, de 1985 a 1994 foi presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores. Em 1975 foi diretor adjunto do jornal Diário de Notícias, e a partir de 1976 passou à viver exclusivamente do seu trabalho literário, primeiro como tradutor e depois como autor. Em 1988 casou-se com Pilar del Rio. Em 1998 foi-lhe atribuído o Prêmio Nobel de Literatura. E faleceu em 18 de junho de 2010.

Saramago possui uma característica, um tanto quanto peculiar em suas obras, ele utiliza poucos sinais de pontuação, revelando um pouco da história da identidade portuguesa, tornando a identificação entre leitor e personagem ainda maior, pois sua escrita é mais ligada à oralidade. A oralidade torna possível, segundo Calvino (1990: 51) “[...]a dilatação do tempo pela proliferação de uma história em outra, que é uma característica da novelística oriental. Sheherazade, conta uma história na qual se conta uma história, e assim por diante”. A esse respeito vejamos o que Perrone-Moisés (1998) interpreta:

[...] o aspecto ao mesmo tempo artificioso e natural do português de Saramago resulta de uma engenhosa aliança do erudito com o popular, do livresco com a oralidade. Sua prosa incorpora uma rica tradição literária, de Fernão Lopes a Vieira, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e Pessoa, aí presentes num intertexto que não é apenas alusivo ou citacional, mas que age num nível mais difícil de captar, o da arquitetura sintática, da prosódia, das técnicas narrativas e descritivas. A essa tradição, Saramago trouxe sua nota pessoal que, na superfície do texto, consiste na supressão da maior parte dos sinais convencionais de pontuação, marcadores de pausas ou de entoação. Esse modo de escrever, segundo ele, lhe ocorreu de repente após a 20ª página de "Levantado do Chão" (1980) e tornou-se desde então sua marca registrada. A supressão total ou parcial de pontuação, largamente praticada desde o início do século pelos prosadores de vanguarda (em Portugal por Almada Negreiros), não tem, em Saramago, um intuito puramente experimental, mas decorre do caráter oral de sua prosa, mais proferida do que escrita, e proferida com larguíssimo fôlego. Essa prática só funciona plenamente porque Saramago tem o domínio absoluto da lógica discursiva, do ritmo da frase e da respiração do falante, de modo que seu leitor jamais se extravie nos segmentos do discurso ou confunde os interlocutores de um diálogo (PERRONE-MOISÉS, 1998 p. 101-108).

Além desta característica mencionada anteriormente, em “Ensaio Sobre a Cegueira” José Saramago, mais uma vez, como é costumeiro em seus romances, faz uma crítica à sociedade, a uma sociedade de políticos corruptos e que não se preocupam com o bem estar social e uma mesma sociedade que faz vistas grossas às desigualdades sociais. A cegueira que

é retratada nesta obra é uma espécie de metáfora da realidade contemporânea. A esse respeito o próprio Saramago (1997) diz que:

[...] provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras (SARAMAGO, 1997 p. 223).

O fato de o autor ter como características marcantes em suas obras críticas sociais e personagens sem uma identidade definida por um nome, ou seja, aproximando-os mais da realidade fora da literatura, criando uma aproximação bem íntima entre leitor e personagem, onde o leitor é conduzido a entrar neste mundo ilusório e refletir criticamente sobre o mundo real no qual o leitor está inserido. O estudo desenvolvido sobre a obra *Ensaio Sobre a Cegueira* é fundamental para que os leitores desta obra entendam o porquê de tais comportamentos limitados dos personagens neste livro.

Entretanto, para analisar as simbologias presentes em obras literárias faz-se necessário a leitura de forma mais aprofundada da obra, na busca de elementos na narrativa que tragam características que vão além dos elementos linguísticos, tais elementos veremos nos capítulos adiante, tratam-se do estudo do tempo, da personagem ou do espaço.

## **CAPÍTULO II – LITERATURA E ESPAÇO: UMA DISCUSSÃO ALÉM DA GEOGRAFIA**

O texto literário oferece múltiplas possibilidades de análise. Por se tratar de uma forma livre de escrita onde o autor pode se utilizar de fatos históricos, fatos do cotidiano, hipotéticos, mitológicos, ou mesmo sob uma perspectiva psicanalítica, biográfica, sendo esta última usada para analisar a obra literária conforme as influências que ela sofreu em decorrência das particularidades do seu autor. Por outro lado, o ponto de vista histórico envolve perceber as influências dos acontecimentos e movimentos da época em que seu autor viveu, e como isso se reflete nas escolhas que ele tomou em termos de tempo ficcional, narrador, espaço, personagem; oferece subsídios para que seu interlocutor use seu lado mais crítico e analise as várias facetas que o autor utilizou para construir seu texto.

Para tanto, passando a esmo sob tais discussões, neste trabalho vamos ater-nos ao espaço e as influências que este tem no comportamento dos personagens. De forma bem geral, espaço é todo o ambiente ao qual estamos inseridos. Geralmente em obras literárias isso não muda muito, a diferença está na forma como o abordamos e como tais espaços influenciarão no decorrer do romance na vida dos personagens. Dentre as possíveis definições de espaço pode-se dizer que o espaço pode ser aberto (quando se trata de ambientes externos como, por exemplo, o campo), espaços fechados (por exemplo casa, escola, igreja, hospital), espaços claros e escuros à depender da iluminação do ambiente ou da forma em que o espaço é descrito com relação as cores.

O espaço é delimitador das ações do indivíduo, pois no momento em que o personagem está inserido em determinado ambiente, suas ações são delimitadas de acordo com o que o espaço lhe permite fazer. “A construção do ‘lugar’ ou do conjunto de lugares que um romance contém levaria à consideração de que o ‘espaço’ é, ao mesmo tempo, ‘meio’ do sentido e também seu ‘objeto’ [...]” (MONTEIRO, 2002 p. 14). Assim, as emoções das personagens também estão totalmente interligadas a este mesmo espaço e aos acontecimentos que nele ocorrerem, pois no momento em que um determinado personagem tem uma surpresa agradável, toda vez que o mesmo lembrar desta surpresa automaticamente lembrará do espaço e de tudo que o cercava.

De acordo com Lins (1976), existe uma enorme diversidade de espaços e ele menciona a respeito disso que a ambientação pode ser dividida em três tipos. Em primeiro lugar a ambientação franca, onde o ponto principal é o narrador e este é quem apresenta o quadro em que as ações se desenvolvem ou irão se desenvolver; A segunda é a ambientação reflexa, é

aquela em que as coisas são percebidas através das ações dos personagens; e por terceira, a ambientação dissimulada ou oblíqua, ordenada e desordenada exigindo uma ação do personagem, é como se o espaço fosse sendo construído através da ação dos personagens. A respeito da ambientação franca, ambientação reflexa e ambientação dissimulada ou oblíqua, Lins (1976) comenta que:

[...] o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente. [...] característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência [...] de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia [...] exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação [...]. Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. (LINS, 1976. p. 80-84).

O espaço dentro da literatura pode até ter suas ramificações, mas como falar em noções de espaço sem antes mencionar o espaço geográfico com o ponto primordial para o estudo do espaço literário. Pois o espaço geográfico diferentemente do literário está unicamente ligado ao espaço físico territorial, países e as paisagens inseridas em cada país, o espaço onde habitamos, entre outros. A respeito do estudo do espaço geográfico Milton Santos (2006) comenta que:

Uma outra possibilidade é a de trabalhar com um outro par de categorias: de um lado, a configuração territorial e, de outro, as relações sociais (Santos, 1988). A configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens super impuseram a esses sistemas naturais. A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima. A configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de apreender o objeto da geografia. (MILTON SANTOS, 2006 p. 38-39).

Por fim, Frye (1973) aborda uma a noção de espaço mais profunda. Por que vê no espaço a possibilidade de abordar a simbologia e os múltiplos sentidos que a ele podem ser atribuídos. O autor busca formular uma visão geral do escopo, teoria, princípios e técnicas da crítica literária derivada exclusivamente da literatura. Frye omite conscientemente qualquer crítica específica, oferecendo ao invés disso uma teoria de inspiração clássica dos modos, símbolos, mitos e gêneros, que ele chamou de "um grupo orgânico de sugestões".

Para tanto, é inevitável criticar a literatura sem antes pincelar ou até mesmo mostrar os vários viés possíveis de análise/pensamentos de alguns autores sobre a literatura e a forma em que a mesma molda o indivíduo e a sociedade que o cerca, qual suas várias funções sociais e em que isso possibilita múltiplas possibilidades de análises críticas.

## 2.1 Espaço

O estudo sobre o espaço aponta para uma multiplicidade de significações. Por exemplo, quando se pensa em espaço, primariamente tem-se a noção de que estamos falando do espaço geográfico que, de maneira resumida, trata-se de qualquer região ou fração de espaço do planeta, por outro lado, quando a abordagem ao espaço se faz para análise literária, faz-se necessário entender o que é o espaço na narrativa. Ainda no tocante às noções de espaço, em uma definição bem superficial, podemos dizer que o espaço é tudo o que corresponde ao material concreto em que se passa a narrativa de um texto. Segundo Richter (2007) o espaço tem subdivisões:

É necessário dizer que percebemos outras subdivisões do espaço: o espaço natural, ou aquele que se refere à natureza, e o social, que se refere aos modificados pelo homem. De acordo com a descrição desses espaços pelo narrador, formamos a imagem de espaços ainda intocados – a selva, por exemplo, e aqueles cujas edificações nos remetem a um espaço citadino rural. (RICHTER, 2007 p. 12-13)

Através da conceituação apresentada por Richter, podemos falar também sobre a flexibilidade do espaço que pode ser real ou imaginário, onde ocorre toda a ação baseada em fatos reais ou ficcionais, ambiente social que é representado por relações que são estabelecidas pelos personagens, ambiente psicológico que está relacionado aos sentimentos/pensamentos do personagem, ou espaço ambiente que são as paisagens ou cenários que aparecem no decorrer da história. No entanto, para clarear um pouco mais sobre as noções de espaço, faz-se necessário que se entenda o que é uma narrativa, quais são alguns dos métodos de análise da mesma e qual a função do espaço em narrativas.

Para compreender como se constroem a análise das narrativas, diferencia-se a ficção, da narração e da textualização do discurso. Reuter (2004) faz essa distinção alternando a distinção clássica entre fundo/forma, por uma tripartição ficção/narração/textualização do discurso. Vejamos como Reuter (2004) define os três pontos já mencionados:

A ficção (ou diegese) designa o universo criado, a história tal como podemos reconstituí-la, as personagens. O espaço e o tempo. A narração encarrega-se das escolhas técnicas (e criativas) segundo os quais a ficção é encenada, narrada, por quem, de acordo com qual perspectiva, qual ordem, seguindo qual ritmo, qual modo, etc. [...] A textualização do discurso realiza concretamente a ficção e a narração em palavras, frases, figuras de estilo. Ela tende a confundir com o texto tal como lemos[...] (REUTER, 2004 p. 40 - 41).

Quando se analisa a distinção feita por Reuter (2004), percebe-se que um ponto se interliga ao outro, é como se narração, ficção e textualização do discurso não existissem um sem o outro, porém entende-se que é indispensável, para a boa análise, que o leitor esteja ciente da significação destes três pontos. Pois no momento em que começa-se uma narração

automaticamente o leitor entra no mundo fictício contido nesta narração, e isso só é possível através das escolhas textuais que o autor faz para realizar seu discurso, ou para contar sua história. Então a leitura deixa de ser algo meramente calcado na diversão e passa a ser algo onde o leitor tenta decifrar o que vem adiante. A respeito da conceituação sobre narrativa Moraes (1999/2000) concorda com Reuter (2004) ao dizer que a leitura de uma narrativa vai além da leitura pela leitura, pois, as circunstâncias que envolvem o leitor influenciam em sua interpretação do texto. Vejamos as palavras de Moraes (1999/2000):

A narrativa não é um simples narrar de acontecimentos, ela permite uma tomada reflexiva, identificando fatos que foram, realmente, constitutivos da própria formação. Partilhar histórias de vida permite a quem conta a sua história, refletir e avaliar um percurso compreendendo o sentido do mesmo entendendo as nuances desse caminho percorrido e reaprendendo com ele. E a quem ouve (ou lê) a narrativa permite perceber que a sua história entrecruza-se de alguma forma (ou em algum sentido/lugar) com aquela narrada (e/ou com outras); além disso abre a possibilidade de aprender com as experiências que constituem não somente uma história mas o cruzamento de umas com as outras (MORAES, 1999/2000 p.81).

Ainda no tocante à análise da narrativa, após compreender que determinado texto é uma ficção, e que o autor se utilizou de elementos textuais significativos que, de certa forma, tratam assuntos ligados ao nosso cotidiano de maneira diferenciada enfatizando determinado assunto como forma de alertar ao leitor sobre algo, como por exemplo, quando o autor em sua narrativa faz uma crítica ao governo, para aguçar o leitor o autor se utiliza de elementos minuciosos, constrói um cenário atrativo ou com características que apontem à denúncia, traz um personagem com traços expressivos ou que sofre com/por algo. Sobretudo, como diferenciar se a narração conta realmente uma ficção? A ficção narra um fato que não aconteceu, ou seja, é uma criação do autor, nesta criação entram personagens fictícios/lúdicos. Algumas ficções seguem uma sequência de acontecimentos, ou seja, ela tem a situação inicial, onde ocorre a apresentação dos personagens, em seguida começa o que se pode chamar de complicação ou força perturbadora, a dinâmica e a resolução, neste momento ocorrem as intrigas. Por exemplo, é o momento onde o herói se vê intimidado, o vilão consegue prejudicar suas vítimas, o herói passa por algum questionamento até que chega ao combate entre o herói e o vilão, isso é o que podemos chamar de transformação, passado esse momento há o que se conhece por situação final, que é onde todos os enganos se desfazem, o vilão é preso ou morre, os personagens principais se casam etc. Todo esse processo apresentado anteriormente é o que Reuter (2004) chama de “esquema quinário” sobre este esquema o autor mostra que ao longo das narrativas sempre há uma sequência lógica a ser seguida e que quando tal sequência é quebrada, ou seja, quando o final não sai como o esperado há uma frustração por parte do leitor. Ainda sobre esse esquema o autor diz que:

Este modelo permite também construir hipóteses interpretativas comparando o estado inicial e o estado final que frequentemente apresentam elementos idênticos, mas sob forma inversa (no romance sentimental, no começo, os heróis são solitários e infelizes; no final eles se unem e são felizes...). O relacionamento deles evidencia o que se transformou, o que era o ponto crucial da história. (REUTER, 2004 p. 51)

Após a apresentação de tal sequência faz-se necessário que se entenda quais são os elementos que constroem um texto e que permitem que se chegue à conclusão sobre a linearidade das narrativas, mas para que a análise crítica de uma obra literária possa ser projetada. Considera-se que a análise de três elementos na narrativa são essenciais, que são: a análise da Personagem, do Espaço e do Tempo, pois é através destes elementos que o autor dá pistas para o leitor nortear e construir sua crítica.

As Personagens que aparecem nos romances tem um papel fundamental na organização das histórias, pois elas indicam as ações, se religam e dão sentido a elas. É através dos personagens que se constroem as análises, pois o leitor analisa as ações empreendidas pelos personagens tidos como principais.

Outro elemento fundamental para a análise de uma narrativa é o Espaço. Esse, segundo Reuter (2004), subdivide-se em duas categorias, o “espaço real e suas funções”. Por espaço real entende-se que é aquele que apresenta características que saem do espaço fictício e misturam-se com a realidade trazendo nome de ruas, países, ou até mesmo a descrição de lugares como cachoeiras etc. Já no tocante as funções do espaço pode-se dizer que são múltiplas, pois estas dependem do que o autor quer expor ou criticar.

O último elemento o Tempo traz informações para o leitor sobre determinado estilo de escrita, sobre os costumes de determinada época, traz também informações sobre a história de determinado lugar, entre outras coisas o tempo situa o leitor sobre o que acontece na vida dos personagens e em que época isto aconteceu. Sobre esses elementos de análise Monteiro (2002) diz que:

Entendo que a importância conferida à trama liga-se ao fato de que ela é aquilo que, em seu dinamismo, representa a ‘condição humana’. A sua comunicação, o seu ‘tomar vida’, requer, forçosamente a projeção dessa trama num dado espaço-tempo, um ‘palco’ – praticável, concreto – em que qualquer trama ‘humana’ está envolta nas malhas de diferentes espaços relacionais: social, político econômico, cultural enfim. Para melhor estabelecer os termos da relação Geografia-Literatura, partindo desse valioso subsídio, acho que toda a urdidura complexa da ação romanesca – a ‘trama’ - proposta pelo escritor, malgrado este dinamismo, pode vir a ser projetada nas malhas de uma estrutura espacial, figurativamente estática – o ‘mapa’ – percebida pelo geógrafo (MONTEIRO, 2002 p. 24-25).

O tempo, aliado ao espaço, configura o “mapa da trama”, ou seja, são os elementos essenciais, de certa forma um complementa o outro. É através do tempo que imaginamos os costumes que marcaram uma época e que entendemos porque uma personagem pensa de

determinado modo a respeito de um assunto, o espaço muitas vezes é o que determina as ações dos personagens.

## 2.2 Espaço condicionador da ação humana

Depois de apresentar os elementos essenciais para a análise crítica de uma obra literária, executaremos de forma mais aprofundada o que norteará o presente trabalho isto é o estudo sobre o espaço. Este pode ser compreendido como espaço social, aquele que dá consistência à ação humana, ou seja, dá corpo à sociedade. A noção de espaço materializa as possibilidades da ação humana, no entanto, distingue-se do homem ou da sociedade. Isso é tão perceptível que em uma das perspectivas teórico-metodológicas da Geografia, de origem Marxista, é a relação entre espaço e sociedade. O espaço é o palco para a ação humana. A distinção entre espaço e cenário é tão importante quanto a que se firma entre os termos com referência espacial que são ambiente, paisagem e lugar, e o próprio espaço. Vejamos o que Lins (1976) salienta sobre espaço e cenário:

[...] aparece uma grande diversidade nos termos de mesmo campo semântico que o de espaço: cenário, lugar, ambiente. No entanto, esses termos não possuem o mesmo significado na tradição de leitura do espaço. Suas histórias e usos são bastante distintos. Usar um pelo outro não resolve os dilemas de leitura da obra literária e restringe a potencialidade que cada uma das noções carrega. A confusão mais grave é que se expressa no trecho a seguir: “O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas – relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia (LINS, 1976 p. 101).

Essas definições sobre espaço e cenário dão a entender que o cenário faz parte do espaço, porém, mais a diante, no mesmo texto, Lins (1976) diz que:

[...] as funções habituais do espaço não se reduzem a influenciar a personagem ou a contribuir para a sua caracterização: destina-se, muitas vezes, exclusivamente a situá-la. Não se percebe, nestes casos, um nexo entre a personagem, a ação cumprida e o cenário em que a cumpre [...] (LINS, 1976 p. 101).

Ao fazer essa distinção entre espaço e cenário o autor clareia a noção de que o espaço não serve apenas para limitar a ação dos personagens, além disso, o espaço também situa o personagem e compõe o jogo de ferramentas que o autor utiliza para narrar os fatos, e tais elementos são fundamentais para a compreensão. Em uma definição bem superficial, podemos dizer que quando se pensa em espaço conclui-se que é tudo o que corresponde ao plano de expressões de um texto. Mas vejamos como Richter (2007) apresenta seu pensamento sobre a análise do espaço no romance:

Cada espaço do romance deve ser analisado não de forma apenas denotativa, mas também conotativa, uma vez que a luminosidade, o odor, a coloração, a mobília e sua disposição tendem a passar alguma mensagem ao leitor. Espaços como calabouços, túneis, prisões e passagens subterrâneas algumas vezes nos remetem a um ambiente tétrico, de solidão ou desespero e depressão, expressos pelas ações ou diálogos das personagens. (RICHTER, 2007 p. 12)

Na descrição do espaço no romance citada acima podemos perceber que ao ler uma obra literária o leitor se envolverá com o romance, de acordo com a descrição do narrador a respeito do espaço, de tal forma que conseguirá imaginar-se na situação descrita. Tal como o espaço ganha importância em uma obra literária, na vida real o espaço também é de fundamental importância para o ser humano, pois a depender do espaço em que está inserido o sujeito age de determinada forma, seguindo algumas regras pré-estabelecidas. Ainda sobre a importância do espaço podemos citar um exemplo, uma casa é o espaço onde alguém sente-se protegido, livre das influências do constrangimento moral do mundo exterior, sobretudo é o local onde o ser humano pode sonhar. Conforme Bachelard (2000) “[...] Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”. (p. 201). Nota-se também que as características de uma casa influenciam no comportamento de seus moradores, pois cada casa tem traços peculiares de seus moradores. De acordo com este ponto de vista, Bachelard (2000) reflete: “Bem entendido, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados”. (2000, p. 202). Além destas definições o espaço nos permite sonhar porque preserva nossas lembranças, ou seja, toda vez que um indivíduo passa por um local que teve importância em sua vida ele relembra os acontecimentos independentemente das condições em que este espaço se encontra, pois com o passar do tempo o espaço sofreu ou sofrerá mudanças que não influenciarão nas lembranças deste indivíduo. Bachelard (2000) apresenta a seguinte definição: “em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido, o espaço serve para isso” (p. 202).

Até aqui começa se estabelecer o que seria um espaço seguro, uma casa por exemplo. A forma como o autor compila sua obra literária é o que torna uma narrativa complexa. O espaço é de grande importância na obra romanesca, entretanto, outros componentes, por serem mais estudados, acabam ganhando mais importância. A esse respeito Dimas (1994) atesta que: “entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc.” (p. 01). Dimas ressalta que estas “armadilhas virtuais” são o que enriquece um texto literário, tornando a leitura mais satisfatória e incitante. A descrição

dos espaços na obra permite que o leitor reflita sobre o porquê dos personagens tomarem tais decisões levianas, como por exemplo, estuprar, matar, roubar, entre outras ações. Ou seja, o espaço é tão condicionador e influenciador de ações que realiza as personagens ao cometerem deslizes que em circunstâncias normais quanto outros elementos da narrativa. Sem o espaço, é possível supor que certas ações jamais seriam realizadas por alguns personagens.

Mas vale salientar, que os elementos do espaço que são considerados importantes em determinada obra podem não ser tão essenciais em outra. Verifica-se que a forma como o autor encaixa os traços do espaço em uma obra pode ser o determinante essencial para a análise de uma narrativa. A esse respeito Dimas (1994) destaca que “[...] de forma abusiva e repetitiva, deixando-as expostas demais, o que poderá provocar a adesão do leitor fácil ou a repulsa do leitor inteligente”. (1994, p. 01). Ou seja, existem obras literárias onde o espaço é o principal palco de atuação do personagem, e ganha um grande destaque no enredo. Reafirmando que o espaço interfere na trama e orienta para os possíveis caminhos que a mesma tomará.

Genette (1972) e Lukács (1968) dizem que escritores como Balzac, Flaubert e Tolstói, propõem com extrema habilidade os limites do narrar e do descrever ao interpor trechos de cenas narrativas com os de cenas descritivas, aliando-as com personagens, objetos, espaços e acontecimentos. Quando nos referimos ao espaço numa tentativa de analisar criticamente uma obra literária se devem levar em consideração todos os fatores que são descritos na obra. Sobre isso Richter diz:

Cada espaço do romance deve ser analisado não de forma apenas denotativa, mas também conotativa, uma vez que a luminosidade, o odor, a coloração, a mobília e sua disposição tendem a passar alguma mensagem ao leitor. Espaços como calabouços, túneis, prisões e passagens subterrâneas algumas vezes nos remetem a um ambiente tétrico, de solidão ou desespero e depressão, expressos pelas ações ou diálogos das personagens. (RICHTER, 2007 p. 12)

Na descrição do espaço no romance citada acima, podemos perceber que ao ler uma obra literária o leitor se envolverá com o romance de acordo com a descrição do narrador a respeito do espaço de tal forma que conseguirá imaginar-se na situação descrita. Ao ler o livro *Ensaio Sobre a Cegueira*, a descrição que o narrador faz dos ambientes aos quais os personagens estão inseridos é de forma tão real que temos a impressão de que estamos vivendo naquele mesmo ambiente. Sobretudo, José Saramago tem uma forma de escrever que faz com que o leitor realmente esteja preso ao romance e ainda fique atento ao que acontece com o seu país, é uma forma que o autor encontra para acordar a humanidade. A descrição dos espaços na obra permite que o leitor reflita sobre o porquê dos personagens tomarem tais decisões levianas, como por exemplo, estuprar, matar, roubar, entre outras ações. Ou seja, o

espaço é tão condicionador e influenciador de ações que faz os personagens cometerem deslizes que em circunstâncias normais os personagens jamais fariam.

Quem também segue essa mesma linha de raciocínio para a análise do espaço é Bourneuf e Ouellet (1976), para eles “o espaço, quer seja real ou imaginário, surge, portanto, associado, ou até integrado às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo” (p. 141). Ainda sobre as formas de abordagem do espaço num texto de forma evidente, Dimas (1994) afirma o seguinte:

Um passo adiante da fotografia que imobiliza, da veracidade que se esvai ou do arrolamento que dicionariza o texto literário, estão aquelas análises que procuram penetrá-lo de maneira mais contundente, dele extraíndo um significado oculto que dificilmente se mostra à primeira leitura (DIMAS, 1994 p. 10).

É nítido que as dimensões que o espaço tem e/ou ganha em uma obra literária ocorre a partir do momento em que o autor apodera-se deste elemento para atuar sobre ele – já que o mesmo jamais aparecerá, em obra alguma, apenas de forma decorativa. No decorrer de uma obra literária percebe-se que o autor vai construindo seus cenários, espaços, ambientes, climas como um pintor, pois na medida em que ele descreve cada traço/fração desses locais é como se ele fosse pintando-os na imaginação de cada leitor. Tais elementos ficam ainda mais fortes se o espaço que o narrador utiliza for um espaço natural, ou seja, aquele que ainda não foi modificado pelo homem, pois na medida em que o leitor vai lendo um romance com tais descrições o mesmo tende a envolver-se com a leitura imaginando como, por exemplo, cada personagem comporta-se, como estão posicionados se há uma boa iluminação ou não, é como se o leitor fosse pintando um quadro em sua imaginação. Da mesma forma são as lembranças que uma pessoa tem ao passar por determinado lugar que traz boas ou más recordações, mesmo que o ambiente seja modificado com o passar do tempo, na memória desta pessoa estará gravado como esse local foi um dia. Conforme os estudos de Dimas (1994), podemos observar que: “Inabalável na convicção de que o ambiente modela e determina a conduta humana [...]” (p. 11). A esse respeito toma-se consciência de que o tempo é um dos fatores que contribuem para a compreensão do espaço, porque na medida em que o narrador mostra como os personagens se vestem, demonstrando determinado traço de uma época específica, o leitor pode entender como determinado personagem age diante de algum espaço.

### **2.3 O Tempo e o Espaço**

Para entender as ações realizadas pelos personagens em um romance é necessário que entendamos o tempo em que as ações ocorrem e como tal elemento literário é de grande

importância para a compreensão do romance. O tempo subdivide-se em: *Tempo cronológico ou tempo da história* aquele que é determinado pela sucessão cronológica dos acontecimentos narrados. *Tempo histórico* que refere-se à época ou momento histórico em que a ação se desenrola. *Tempo psicológico* que é um tempo subjetivo, vivido ou sentido pela personagem, que flui em consonância com o seu estado de espírito. *Tempo do discurso* que resulta do tratamento ou elaboração do tempo da história pelo narrador. Este pode escolher narrar os acontecimentos por ordem *linear; com alteração da ordem temporal*, recorrendo à analepse ou à prolepse (antecipação de acontecimentos futuros); *ao ritmo dos acontecimentos* como, por exemplo, na cena dialogada a um ritmo diferente, recorrendo ao resumo ou sumário, à elipse e à pausa.

Temos como características importantes, para a nossa análise, o tempo e o espaço e a forma como são apresentados na obra. Sobre essa união entre tempo e espaço, e como isto é característica marcante na história da literatura, Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética* (2002), em particular no capítulo “Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica)”, reflete a respeito do cronotopo, “expressão da indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço)” (p. 211). Cronotopo é uma composição das palavras gregas *chronos*: tempo e *topos*: lugar. É um conceito usado por Mikhail Bakhtin para tratar da relação espaço-tempo no âmbito literário. Nesse sentido, o conceito aparece em Amorim (2006) no texto *Cronotopo e exotopia*, a autora desenvolve o conceito de cronotopia e os modos possíveis de abordar a relação tempo-espaço. “O princípio primeiro de cronotopos é o tempo, elemento privilegiado, articulado no espaço e culturalmente construído (p.102)”. Bakhtin (2002) expande o termo à literatura e às artes:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.” (BAKHTIN, 2002. p. 211-212)

Na visão Bakhtiniana podemos pensar cronotopo como expressão da indissociabilidade da relação entre espaço e tempo que forma o todo em equilíbrio mas não se separa. O termo é entendido em toda a sua relação com a teoria da relatividade de Einstein. Indica a interdependência entre o tempo e o espaço. Expressa o indivíduo no tempo e no espaço. “A concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem.” (AMORIM, 2006 p. 103).

O Tempo e o Espaço muitas vezes estabelecem condições que implicam nas ações dos personagens, pois é no romance que o autor usa elementos que ampliam sua visão e permitem

que o mesmo relate um fato histórico ou não sobre o seu ponto de vista, ou seja, contando a sua versão dos fatos, isso também estabelece uma relação entre a psicologia e o romance, logo o romance será útil à psicologia e a psicologia indispensável ao romancista. Porque o romancista encontra na psicologia elementos que ampliam sua experiência pessoal e vice-versa. Para aprofundar esse pensamento, vejamos o que Pouillon (1974) diz:

Em suma, a relação entre a psicologia e o romance são governadas pela observação que fizemos na introdução: a descrição não pode ser separada da compreensão, porque a realidade psicológica não existe independentemente de sua compreensão; não se trata aqui de uma ligação necessária entre dois momentos sucessivos e distintos, mas sim de uma mesma e única apreensão do objeto. [...]. (POUILLON, 1974 p. 32)

Percebe-se que a psicologia complementa um romance e de modo recíproco o romance complementa a psicologia, porque quando se inicia a leitura de um romance o leitor precisa situar-se de alguns elementos sobre o personagem para entender suas ações, para tanto faz-se necessário algumas vezes que o leitor saiba sobre o passado do personagem para entender o seu presente, a partir daí é que o leitor passa a aceitar a existência do personagem, e em algumas vezes por identificar-se com o mesmo ele vê a realização de seus desejos através das ações do personagem. Para que esses “desejos” sejam realizados é necessário que o leitor esteja familiarizado com o ambiente em que se passa a história e como os fatos são narrados, ou seja, como o tempo é transcrito durante o romance. Para esclarecer um pouco sobre como essa transferência de desejos do leitor é refletida e expressa pelo personagem Pouillon (1974) comenta que

Diante desse esforço, o caso do personagem de romance que fazemos existir compreendendo-o, surge como o ideal completo da compreensão psicológica: nós conseguimos com os personagens o que desejamos realizar com as pessoas. [...] É pelo fato de ser a compreensão psicológica das pessoas reais exatamente aquilo que é, que o romancista escreve romances. [...] (POUILLON, 1974 p. 52)

Nesta obra, sobre tudo, o leitor é convidado a analisar como seria se toda uma população fosse ficando cega e consecutivamente também faz com que essa cegueira revele metaforicamente a cegueira a qual o ser humano está envolvido, pois vivemos em uma sociedade onde ocorrem vários desmandos governamentais, e os cegos do romance representam o povo que faz vistas grossas a todo o descaso com a saúde pública, com a educação e com todas as esferas que deveriam receber maior atenção por parte do governo. Entretanto não vamos nos prolongar sobre esse assunto, pois o intuito aqui foi apenas mostrar como a psicologia e o romancista são indispensáveis um para o outro.

Em uma narrativa seria uma forma real ou imaginária de contar o que ocorre na realidade, em contra partida Benjamin (1994) enuncia que narrativa é:

[...] uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994 p.205)

Um dos componentes de uma narrativa que dá sentido à história e a sequência narrada é o personagem, é através deste instrumento que o romancista aproxima-se de seu leitor. Além de ser o elemento que melhor representa uma sociedade é nas ações dos personagens que ficam evidentes o pensamento crítico do romancista a respeito de um assunto, por exemplo, o preconceito, machismo, homofobia entre outros.

## 2.4 A Personagem

Dentre os vários temas abordados na literatura aparece a evolução da mulher, que são representadas, na literatura, pelas personagens femininas, fato este que vem sendo crescente nas últimas décadas. Nota-se que com o passar do tempo e das diferentes épocas literárias, a mulher, em relação ao homem, vai evoluindo moral, social e intelectualmente. Ela passou de submissa a uma pessoa capaz de sofrer, mas também desempenhar o papel de liderança no trabalho ou em casa.

Para melhor compreensão e análise de personagens femininas, é essencial definirmos e caracterizarmos a personagem de modo geral.

A personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. (GANCHO, 1999 p.14-18):

Para Gancho (1999), a personagem pertence à história, mas só pode ser vista como personagem se participa efetivamente do enredo. As personagens podem receber diferentes classificações. Conforme o papel que desempenham, podem ser protagonista – personagem principal, antagonista – o opositor do protagonista, secundário – personagens de participação menor na história. De acordo com a caracterização, as personagens são divididas em planas e redondas. Planas são personagens com pequenos atributos e dividem-se em tipo e caricatura. Tipo é aquela que carrega características peculiares de um grupo. Caricatura é uma personagem de características fixas e ridículas. Ainda quanto à caracterização, as personagens podem ser redondas, ou seja, possuem um número maior de características consideráveis (física, psicológica, social, mora, ideológica). A complexidade ou não de uma personagem

depende muito do desenrolar da história, das tramas em que se envolvem e de criatividade do autor.

O que mais uma vez evidência que um romance é a forma escrita e livre que o romancista tem para evidenciar seu pensamento sobre algo, e fazer com que o leitor reflita sobre determinado tema. O personagem é quem dá vida aos pensamentos do autor, pois ele vive tudo ao longo do romance. Através do personagem, que é a representação do ser humano, o autor cria os temas moldados no mundo que o cerca. Para Bakhtin, a composição, as ações e o desenrolar do enredo estão estritamente ligados ao discurso da personagem que nada mais é do que o conjunto de enunciados pronunciados pela personagem, baseados, muitas vezes, no pensamento do autor, no próprio mundo criado pela personagem ou na realidade que cerca a vida do autor. As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor. (BAKHTIN, 1990 p. 119).

Deste modo, o termo personagem será entendido como: “[...] palavra derivada de persona, a máscara do teatro romano [...]” (SCHÜLER, 2000, p. 40).

Designa, no interior da prosa literária (conto, novela e romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são “pessoas” imaginárias, se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosador. (MOISÉS, 1995 p. 396-397)

Bakhtin acredita que a linguagem carrega “algo mais” em suas entrelinhas, pode expressar simplesmente a fala da personagem, mas também levar a intenção do autor. E ainda acredita que, a linguagem é formada de enunciados seja histórico, social, ficcional, mas neles é que o autor se espelha ou se baseia para escrever suas obras.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto. (BAKHTIN, 1990 p. 86)

Até aqui nos aprofundamos sobre o espaço e alguns elementos que aliados à ele são essenciais para análise de um romance. Dentre as muitas formas de análise de uma obra escolhemos o espaço, o tempo e o personagem para a análise de *Ensaio sobre a cegueira* (1997).

### CAPÍTULO III – O VIÉS ENIGMÁTICO DO ESPAÇO

Nosso interesse em analisar uma das obras de José Saramago se dá pelo fato de o autor ter como características marcantes em sua obra críticas sociais e personagens sem uma identidade definida por um nome, ou seja, aproximando-os mais da realidade fora da literatura, criando uma aproximação bem íntima entre leitor e personagem, onde o leitor é conduzido a entrar neste mundo ilusório e refletir criticamente sobre o mundo real no qual o leitor está inserido. Como nos ensina Segolin (1999):

[...] a obra de Saramago nos evoca ainda o velho contador de histórias, ao pé da fogueira ritual ou da lareira doméstica, a tecer com a voz e o corpo enredos fantásticos sobre seres não menos fantásticos ou a transformar, com a magia do verbo e da voz, as miudezas e os pequenos gestos do cotidiano em momentos epifânicos reveladores, pondo a nu heroísmos e fantasmas insuspeitados e recônditos no âmago do ser humano, deflagrando sonhos, pondo em cena nosso teatro interior, estimulando-nos a trazer à luz os anjos e demônios que nos habitam (SEGOLIN 1999 p. 274).

Os personagens que aparecem no *Ensaio Sobre a Cegueira* (1997), são nomeados de acordo com o papel social que exercem, são eles: o Primeiro Cego, a Rapariga dos óculos escuros, a Mulher do Médico, o Médico, o Menininho estrábico, o Ladrão, esses são os primeiros cegos que aparecem no romance em seguida surgem outros personagens que vão compondo a história, mas todos com os nomes de acordo com sua profissão ou com alguma característica que os diferencie dos outros cegos. Com isso, só reforça o que foi mencionado anteriormente sobre Saramago escolher personagens com determinadas identidades, para aproximá-los de seus leitores e deixar sua crítica evidente.

A respeito das características que retratam o tempo, na obra em questão, nota-se que o tempo é cronológico, pois segue uma linearidade, com início, meio e fim, no entanto essa marcação de tempo não é tão clara assim, porque em nenhum momento do romance diz-se quando a cegueira tem início e nem quando termina, na maioria das vezes não se tem a noção de quando é dia ou quando é noite, a não ser quando é a Mulher do Médico que descreve a cena, apenas é retratado de forma linear, mas não aparecem datas e nenhum sinal histórico que nos faça saber, por exemplo, quanto tempo durou a cegueira.

Ao longo do romance percebemos quem foi o primeiro cego, como as outras pessoas foram ficando cegas, que com o passar do tempo mais e mais pessoas vão ficando cegas, consecutivamente o que acontece com os cegos na medida em que vão chegando ao manicômio onde ficam os infectados pela cegueira. Depois conta como os cegos conseguem sair deste local e como chegam em suas residências e o que encontram lá, e por fim os cegos

vão voltando a enxergar. Mas em momento algum o texto explicita quando a cegueira teve início ou quando terminou.

É característico nas obras de Saramago a crítica social, neste romance não seria diferente. A cegueira branca pode ser interpretada como a representação das vistas grossas que a sociedade faz diante da visão social e política que nos circunda. É como se a sociedade vivesse mergulhada na ideologia do consumismo e no individualismo, e de forma alienada estivessem separados do mundo. Às vezes ainda que nossos olhos vejam, permanecemos cegos. O medo da perda de “segurança” nos torna cegos. A esse respeito em depoimento ao documentário *Janela da Alma* (2002), José Saramago, conta que, certa vez, em um restaurante de Lisboa,

De repente, eu pensei: e se nós fossemos todos cegos? No segundo seguinte, eu estava a responder a esta pergunta que tinha feito, mas nós estamos realmente todos cegos! Cegos da razão, cegos da sensibilidade, cegos, enfim, de tudo aquilo que faz de nós não ser razoavelmente funcional no sentido da relação humana... mas, pelo contrário, ser agressivo, ser egoísta, ser violento, enfim, isso é o que nós somos. E o espetáculo que o mundo nos oferece é precisamente este. Um mundo de desigualdade, de sofrimento, sem justificação<sup>1</sup> (JARDIM; CARVALHO, 2002)

É através desse romance que Saramago, mais uma vez, como é costumeiro em seus romances, faz uma crítica à sociedade na qual estamos inseridos, uma sociedade de políticos corruptos e que não se preocupam com o bem estar social e uma mesma sociedade que faz vistas grossas às desigualdades sociais. A cegueira que é retratada nesta obra pode ser uma espécie de metáfora da nossa realidade.

Isso é evidente no romance quando os “cegos” chegam a um quartel abandonado, só este fato por si só já demonstra o descaso, pois se os cegos estão com uma doença infecciosa deveriam ficar abrigados em um lugar que oferecesse condições básicas, para que a doença não se proliferasse e para que eles não adquirissem outras doenças.

[...] agora falta decidir onde os iremos meter senhor ministro [...], De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em decorrência da recente reestruturação do exército, uma feira industrial em fase adiantada de acabamento, e há ainda, não conseguiram explicar-me porquê, um hipermercado em processo de falência, O quartel é o que oferece melhores condições de segurança, Naturalmente [...] (SARAMAGO, 1995. p. 46).

Ao longo do romance vamos confirmando cada vez mais o descaso com os infectados pela cegueira, quando um dos cegos o “Ladrão” é ferido pela “Rapariga dos óculos escuros”, quando tenta ser mais ousado com ela, após esse ferimento agravar-se a ponto de infeccionar a “Mulher do Médico” solicitou aos guardas que trouxessem remédios, isso foi negado a

---

<sup>1</sup> Depoimento de José Saramago em “Janela da Alma”

mesma ainda insistiu para que informassem aos superiores o caso, e mesmo assim seu pedido não foi atendido, e o Ladrão acabou sendo morto por um soldado quando tentava pedir que o levasse a um pronto socorro. O que elucida, mais uma vez, o descaso com os cegos.

Ao ler o livro *Ensaio Sobre a Cegueira*, a descrição que o narrador faz dos ambientes aos quais os personagens estão inseridos é de forma tão real que temos a impressão de que estamos vivendo naquele mesmo ambiente. Entretanto, a descrição feita, no romance, sobre a cidade não identifica um lugar específico, não a nomeia, não dá ao lugar um nome de uma cidade fictícia ou de uma cidade real, de sorte que não há como saber se o escritor vislumbrou o enredo imerso em uma cidade existente no mundo real ou numa cidade também fictícia. Sobretudo, José Saramago tem uma forma de escrever que faz com que o leitor realmente esteja preso ao romance e ainda fique atento ao que acontece com o seu país, é uma forma que o autor encontra para acordar a humanidade. Para que entendamos como Saramago aproxima os personagens da realidade, vamos conhecer os personagens da obra em questão e falar sobre a influência que a “Mulher do médico” tem para que entendamos quais são os espaços infernais e celestiais na obra.

### **3.1 Personagens e suas relações com a cegueira e o espaço**

Os personagens centrais que aparecem no romance são: o Primeiro Cego (estava parado no sinal, quando de repente, perde a visão e é tomado por uma cegueira branca), o Ladrão (foi quem ajudou o Primeiro cego a chegar em casa, em seguida rouba o deste), a Mulher do Médico (escolheu ir com o marido para o local em que ficariam os cegos em quarentena, mesmo não estando cega), o Médico (examinou o Primeiro cego), a Rapariga dos óculos escuros (estava no consultório do médico quando o Primeiro cego chegou para uma consulta), o Menino estrábico (estava no consultório do médico quando o Primeiro cego chegou para uma consulta), a Mulher do Primeiro Cego e o Velho da venda preta. Subentende-se que todas as pessoas foram cegando de acordo iam tendo contato com algum dos cegos infectados. Dentre esses personagens a personagem principal é a Mulher do Médico que, curiosamente, é a única que enxerga. Ao chegar no local onde ficariam em quarentena, ela acomodou-se com o marido em uma das camaratas, e aos poucos os cegos vão chegando. É bem fácil de identificar que a Mulher do médico não está cega, observemos um diálogo entre ela e o marido, logo que chegaram ao manicômio: “[...] És capaz de imaginar onde nos trouxeram. Não, ela ia acrescentar A um manicômio, mas ele antecipou-se, Tu não estás

cega[...] Sim, tens razão, não estou cega, [...] (SARAMAGO, 1995 p. 48)”. Os personagens centrais ficaram todos na mesma camarata.

O ladrão, que apesar dessa característica mostra-se muito prestativo antes de entrar no manicômio, pois ele encontra com o Primeiro cego no semáforo quando acabara de cegar, ele o ajuda a chegar com segurança até sua residência, entretanto rouba o carro do primeiro cego, e o seu arrependimento desse roubo foi apenas o fato de perder a visão. Mas é através dele que percebemos o descaso dos governantes com os cegos que estão confinados no manicômio, ele é morto a tiros quando tenta pedir ajuda para curar sua perna que foi ferida por um chute que levou da Rapariga dos óculos escuros.

O Primeiro cego inicialmente nos é apresentado com uma pessoa que, assim como sua esposa, era sovina e egoísta, na sua chegada ao manicômio o que é nítido é que ele mostra-se muito mais preocupado com o roubo do carro do que mesmo com a perda da visão, e depois vamos percebendo sua mudança pois ele passa a se preocupar e ser mais solidário com a esposa e com os demais cegos.

O médico era oftalmologista mostra-se atencioso com a mulher, antes de cegar era um profissional e marido exemplar, mas ao entrar no manicômio perde o interesse pela sua mulher, pois é como se ela tivesse ocupado ali o lugar de uma mãe, copula com a Rapariga dos óculos escuros, entretanto mostra-se sempre preocupado com o bem estar de todos de sua camarata, e sempre busca dialogar com o intuito de sempre manter a boa convivência entre todos os cegos.

O Velho da venda preta, muito sábio e plácido, no confinamento do manicômio apesar de ser solidário dividindo seu rádio de pilhas para que todos tivessem acesso as notícias fora do manicômio, não tem muitas perspectivas de tornar a ver deve ser reflexo de sua idade sua grande mudança é quase no final do romance quando apresenta seu rejuvenescido amor à Rapariga dos óculos escuros.

O Menino estrábico inicialmente aparece apreensivo e muito ligado à mãe e sua mudança se dá pelo fato de ele estar separado da mãe conseguiu uma autonomia que antes não possuía.

Vamos nos basear na Mulher do médico, pois é através dela que percebemos com mais intensidade quando os espaços são infernais e celestiais. Como já mencionado antes, ela é a única personagem que enxerga, e isso a faz sentir com mais intensidade tudo que o ocorre lá dentro. Quando ela chega com o marido ao manicômio, ela ligeiramente trata de tentar conhecer todo o espaço, e a sua descrição sobre o espaço é a seguinte:

Ao mesmo tempo que ia arrastando a mala, a mulher guiava o marido para a camarata que se encontrava mais perto da entrada. Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já a muito começara a cair. As cobertas os lençóis e as mantas eram da mesma cor. [...] 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 tampos forrados de zinco, três celas acolchoadas até a altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo. (SARAMAGO, 1995 p. 47)

A descrição ambiente mostra o quão hostil, inóspito e repugnante ele é. Entretanto era necessário que cada um se organizasse e respeitasse um o espaço do outro, que era a cama onde cada um dormia.

Após essa ambientação da mulher do médico chega o primeiro grupo de cegos que são: o Primeiro cego, a Rapariga dos óculos escuros, o Menino estrábico e o ladrão. O menino estrábico sentiu vontade de fazer xixi, então formaram-se em uma fila e foram até o banheiro, no caminho o Ladrão tentou aproveitar-se da Rapariga dos óculos escuros acariciando-a com uma mão a nuca e com a outra o seio, a Rapariga dos óculos escuros ainda se sacudiu tentando fazer ele parar, mas o Ladrão não parou ela não teve dúvida deu-lhe um coice e o salto do sapato entrou na coxa causando um ferimento. A partir deste ferimento é que percebe-se mais uma vez o descaso dos governantes com os cegos isolados.

Passaram-se alguns dias e a ferida do Ladrão só piorava e por mais apelos que o médico e a Mulher do médico fizessem, nenhum medicamento e nada para que eles pudessem ao menos fazer um curativo chegava, até que o Ladrão já cansado de esperar pela ajuda decide ir até o pátio para que os soldados o visse e prestassem algum socorro, no entanto ao chegar lá, com muito sacrifício, quando um dos soldados o avistou deu-lhe um tiro e ele morreu.

Mas com a chegada dos demais cegos ela vai percebendo que o ambiente vai cada vez mais se tornando inóspito, pois se antes ela conseguia ter o cuidado para que alguns cegos conseguissem chegar ao banheiro, agora em decorrência da grande quantidade de cegos não era mais possível ter um controle nem ao menos da comida. Sem contar nas inúmeras vezes que ela tinha medo de ao acordar estar cega:

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. Através das pálpebras fechadas, quando por várias vezes acordou durante a noite, percebera a mortífera claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata, mas agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, poderia ser o efeito do primeiro lusco-fusco da madrugada, poderia ser já o mar de leite a afogar-lhe os olhos. Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não abriu os olhos. (SARAMAGO, 1995 p. 63)

É nítido tamanho medo que a Mulher do médico tinha de cegar, no entanto, a convivência no manicômio vai ficando cada dia mais difícil, pois ela passa a ser mais que uma esposa, ela cuida do marido e dos demais cegos como uma mãe.

A chegada de novos cegos a cada dia vai tornando o espaço cada vez menor, sem contar que a quantidade de comida que é distribuída não é suficiente para todos os cegos, e isso causa grandes brigas, pois um grupo de cegos toma conta de toda a comida, e passa a comercializá-la, quem tem dinheiro ou joias as entrega em troca de comida, mas com o passar do tempo o dinheiro acaba e todas as mulheres são obrigadas a ter relações sexuais em troca de comida. Aqui, onde o pânico se lastra pelo manicômio, a mulher do médico passa a desejar estar cega: “[...] a mulher do médico estava a perguntar 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).

Com o passar do tempo ela juntamente com o Médico, o Primeiro cego, a Rapariga dos óculos escuros, a Mulher do primeiro cego, o Velho da venda preta e o Menino estrábico, conseguem sair do manicômio, já na rua além de ter de procurar um local seguro para acomodar todos esses cegos ela ainda tem de ir procurar alimento, pois todos estão famintos. Após achar abrigo, ela sai com o marido em busca de alimento, nas ruas por onde passou vê como a cidade está deserta, apesar de ter muitos cegos nas ruas. E era assim que a Mulher do médico se sentia sozinha. A Mulher do médico e o Médico retornam com comida e todos se alimentam. Nos dias que se seguem eles vão a casa da Rapariga dos óculos escuros, mas não conseguem ficar abrigados lá, depois vão à casa do Primeiro cego e ao chegarem lá já tem outros cegos morando lá, até que por fim conseguem chegar à casa do Médico, e é neste local que eles chegam à uma zona de conforto, pois podem se alimentar, tomar banho e estão seguros, e com o passar do tempo vão voltando a enxergar.

A Mulher do Médico tem um papel fundamental no romance, é através dela que o leitor sente o desprezo que cada cego sofre no manicômio, pois é ela quem faz a descrição do manicômio, é através dos olhos dela que o leitor percebe que além do lugar ser inóspito com o passar do tempo a situação piora ainda mais com a chegada dos cegos malvados.

Ao mesmo tempo, é perceptível como os espaços condicionam e aprisionam o sujeito é ainda por meio dela que percebemos a inversão do que é um espaço seguro e o espaço desprotegido. A exemplo temos a mudança da mulher do médico, que antes de chegar ao manicômio era uma boa esposa, e ao chegar no manicômio auxilia os cegos de seu grupo na locomoção, mas torna-se uma assassina ao se vingar do Chefe dos cegos Malvados. Outro exemplo de como o espaço fechado do manicômio torna-se infernal é que os cegos são

ameaçados primeiro pelo governo, depois pelos policiais e por fim pelo grupo dos cegos malvados, estes além de se apossarem da comida e trocaram, inicialmente, por objetos de valor e consecutivamente através da violação das mulheres.

Em *Ensaio sobre a cegueira* a mulher é vista de forma diferente, é um modelo de mulher forte, proativa, isso é o reflexo da mulher moderna que se contrapõem a figura de feminina que é submissa, consultora financeira, que está relacionada aos afazeres domésticos, a prostituta.

A Mulher de médico não se sente tão fraca quando um bando de cegos fica com toda a comida e trocam a comida por relações sexuais, ela mostra que apesar de ser frágil ela também sabe e pode lutar por liberdade e defender aqueles que a cercam, ou seja, o narrador deixa evidente a importância da mulher para a sociedade.

A Mulher do primeiro cego trabalhava em um escritório, no início do romance aparece como alguém corajosa e decidida, entretanto quando ela chega ao manicômio ao encontrar o marido chorando ela lhe diz “Que desgraça a nossa, que fatalidade” (SARAMAGO, 1995 p. 66) a partir daí é como se ela entrasse em um estágio de tristeza profunda comovendo-se apenas com a sua própria dor, demonstrando seu egoísmo, ela só terá voz novamente quando vê-se obrigada a ter relações sexuais com os Cegos malvados, o marido diz que ela não vai fazer isso e é justamente aí que temos a mudança da personagem que passa a pensar nos demais saindo dessa escala de egocentrismo.

Na personagem Rapariga dos óculos escuros, encontramos certa ambiguidade, pois inicialmente ela cega ao término de uma transa dá a entender que ela está fazendo um “programa”, entretanto em Portugal a significação da palavra Rapariga denomina Moça, e ao longo do romance percebe-se a mudança de comportamento desta personagem, assim que ela chega ao manicômio assume o papel de mãe do Menino estrábico, eles já entram juntos no quarto onde iriam ficar “A rapariga dos óculos escuros disse ao rapazinho estrábico, E tu vais também para a cama. Ficas aqui deste lado, se precisares de alguma coisa de noite, chame-me, [...]” (SARAMAGO, 1995 p. 55) ela o protege. Outro fato que mostra a mudança da personagem é que o narrador dá a entender que ela e o Velho da venda preta têm um romance e passam a se relacionar como marido e mulher.

De acordo com Defina, (1975, p.88), são três as formas de caracterização da personagem, a individual que age segundo seus preceitos e distingue-se dos outros por isso; a típica é a representação de um grupo por meio das mesmas características e a caricatural que pode mesclar características da típica e da individual e também diferenciá-las. Em *Ensaio sobre a Cegueira* (1997) é indubitável que a Mulher do médico é a típica, pois ela defende

não só os seus interesses, mas o de seus “amigos”. Dentre todos os personagens a ela é a única que enxerga ela deveria estar feliz por não ter sido a única que não sofreu deste mal, no entanto, a heroína é a que mais sofre, pois tem de ver e viver toda essa situação sub-humana, onde estão inseridos ela e os demais cegos. Apesar de ser guia dos que estão na mesma camarata que ela, a exaustão por vezes fazia com que ela se desesperasse e se sentisse impotente diante de tudo o que acontecia. Esta personagem é fundamental pois faz com que o leitor pense sobre a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”.

Para uma melhor compreensão de como a durabilidade da cegueira branca inverteu o que é infernal e celestial, e entender como essa inversão de valores influenciou na vida dos personagens explicitaremos a seguir que *Ensaio Sobre a Cegueira* (1997) é uma obra singular, que provoca o leitor a refletir sobre uma questão inusitada: se de repente não pudessemos mais ver por meio dos olhos, o que seria da sociedade? Sobreviveríamos sem a visão física das coisas? E como tais questionamentos embasam e fundamentam ainda mais nossa análise de que há uma inversão entre o celestial e o infernal.

### 3.2 O que é Infernal

Para fundamentar nossa análise do espaço na obra *Ensaio Sobre a Cegueira*, nos baseamos em Frye (1973) que apresenta algumas noções sobre como o Divino e o infernal apresentam-se na literatura. E como visão infernal o mundo orgânico, que dentre os temas abordados fala sobre as cidades em destruição. No tocante ao que é infernal, veja o que Frye (1973) expõe:

O mundo inorgânico pode permanecer em sua forma tosca de desertos, rochedos e terra desolada. As cidades de destruição e noite horrível situam-se nele, bem como as grandes e ostentosas ruínas, da torre de Babel às enormes obras de Ozimândias. As imagens do trabalho depravado também lhe pertencem: engenhos de tortura, armas de guerra, arnês, e as imagens de um mecanismo já imprestável, que, por não mais humanizar a natureza, é inatural e também inumano. Correspondendo ao templo ou Um Edifício do apocalipse, temos a prisão ou calabouço, o forno fechado, de calor sem luz, como a cidade de Dis em Dante. Aqui também estão as equivalências sinistras das imagens geométricas: a espiral sinistra (o "maelstrom", o sorvedouro ou Caribe), a cruz sinistra e o Círculo sinistro, a roda da sorte ou da fortuna. A identificação do Círculo com a serpente, em convenção um animal demoníaco, dá-nos o uróboro, ou serpente com a cauda na boca. Correspondendo ao caminho apocalíptico ou estrada reta, a estrada para Deus, no deserto, profetizada por Isaías, temos neste mundo o labirinto, a imagem da direção perdida, amiúde com um monstro no centro, como o Minotauro. As divagações labirínticas de Israel pelo deserto, repetidas por Jesus quando na companhia do demônio (ou "animais selvagens", segundo Marcos), ajustam-se ao, mesmo padrão. O labirinto pode ser também uma floresta sinistra, como em Comus. As catacumbas são efetivamente usadas com o mesmo contexto em *The Marble Faun*, e por certo, numa nova concentração da metáfora, o labirinto se tornaria as entranhas sinuosas do próprio monstro. (FRYE, 1973 p. 151)

O mundo que é apresentado no romance *Ensaio sobre a cegueira*, é um ambiente cheio de metáforas onde o inferno é justamente uma Cegueira, que se alastra como uma praga, ninguém consegue identificar porque/com ela tem início e muito menos sabem explicar quando terá um fim. Os espaços apresentados no romance funcionam exatamente como um labirinto cheio de descobertas, onde o homem deixa seu estado normal e passa a viver na barbárie.

Inicialmente, no romance, mostra a primeira pessoa a ficar cega, por seguinte mostra que esta cegueira não é comum, por que não apresenta danos perceptíveis aos olhos e por se tratar de uma “cegueira branca”, um mal que até então era desconhecido da medicina. E de repente essa cegueira começa a se espalhar como uma peste, e isso causa um grande caos, na medida em que as pessoas vão sendo contagiadas pela cegueira elas entram em estado de pânico. Frye (1973) apresenta o conceito da luz e do fogo retratados pela Bíblia:

As imagens de luz e fogo que rodeiam os anjos na Bíblia, as línguas de chama que descem no dia de Pentecostes e a brasa ardente aplicada à boca de Isaías pelo serafim, associam o fogo a um mundo espiritual ou angélico, a meio termo entre o humano e o divino. Na mitologia clássica a história de Prometeu indica procedência parecida do fogo, como se vê pela associação de Zeus com o trovão ou fogo do raio. Em suma, o céu no sentido de firmamento, com os corpos ardentes do Sol, da Lua e dos astros, comumente se identifica com o paraíso do mundo apocalíptico, ou considera-se um caminho para ele (FRYE, 1973 p. 146-147).

Na citação acima é notório que o fogo está associado ao demoníaco, e a luz à algo divino, como sendo a representação dos corpos celestes o sol a lua. Entretanto na obra saramaguiana ocorre o processo inverso, pois quando de repente uma pessoa é acometida por uma cegueira branca, e esta se espalha, além do enorme temor que o Primeiro cego sentiu, inicia-se uma nova forma de terror, o medo da claridade, e esta passa a ser demoníaca, pois é em decorrência dela que os personagens enfrentam inúmeros desafios.

Para que a cegueira fosse controlada, como medida preventiva o governo decide isolar os infectados, e os coloca em um manicômio abandonado e, a partir daí é que começa o inferno visto que no início os cegos eram poucos, apesar da má estrutura do prédio, todavia a cada dia chegavam mais e mais infectados e o local além de ficar cada vez mais apertado e inóspito.

[...] há que reconhecer que os primeiros cegos trazidos a esta quarentena foram capazes, com maior ou menor consciência, de levar com dignidade a cruz da natureza eminente escatológica do ser humano. Mas agora, ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderiam descrever com propriedade e estendal de porcarias que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desagradáveis das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou também a súbita urgência de outros que, em

pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume [...] (SARAMAGO, 1995 p. 133).

Como se não fosse infernal o suficiente viver em tais condições, onde os personagens são desmoralizados, a descrição do ambiente trás o peso de viver neste cativo, onde são tratados como animais. Sem mencionar o fato de que pessoas que não se conhecem são obrigadas a conviverem dividindo a agrura de estar em um ambiente fétido, com um grande acúmulo de lixo e sujeira. Envolto a tudo isso é natural que uns sintam-se inicialmente enojado, em seguida humilhado e como atitude acaba se tornando cada vez mais agressivo.

A chegada de novos cegos malvados que se instalam na última camarata aprisionar massacrar ainda mais os outros cegos. Num primeiro momento aqueles recolhem toda a comida que chega ao manicômio, e troca a comida por bens materiais que os cegos tenham levado consigo. No momento seguinte quando os cegos não possuíam mais bens materiais, e para que estes se alimentassem teriam de vender suas mulheres como prostitutas, vejamos abaixo uma dessas cenas:

A rapariga dos óculos escuros chorava em silêncio. O cego da pistola retirou o sexo que ainda vinha a pingar e disse com voz vacilante, enquanto estendia o braço para a mulher do médico, Não tenhas ciúmes, já vou tratar de ti, e depois subindo o tom, Eh, rapazes, podem vir buscar esta, mas tratem-na com carinho, que ainda posso precisar dela. Meia dúzia de cegos avançaram de rebolão pela coxia, deitaram mãos à rapariga dos óculos escuros, levaram-na quase de rastos, Primeiro eu, primeiro eu, diziam todos. O cego da pistola tinha-se sentado na cama, o sexo flácido estava pousado na beira do colchão, as calças enroladas aos pés. Ajoelha-te aqui, entre as minhas pernas, disse. A mulher do médico ajoelhou-se. Chupa, disse ele, Não, disse ela, Ou chupas, ou bato-te, e não levas comida, disse ele, Não tens medo de que eu o arranque à dentada, perguntou ela, Podes experimentar, tenho as mãos no teu pescoço, estrangulava-te antes que chegasses a fazer-me sangue, respondeu ele. (SARAMAGO, 1995 p. 176)

O fato de estarem cegos pode ser visto como representação do espaço, pois essa cegueira é o caminho que propicia a mudança dos indivíduos, é através dela que eles olham para o seu interior na busca de despertarem para outras formas de proteção, uma vez que eles estão fragilizados pela perda de um dos cinco sentidos aguçam os outros sentidos. Neste aspecto aliado a cegueira que desnorreia os infectados o espaço em que eles estão é desconhecido, estes cegos deixam de viver em suas residências que eram o local que eles conheciam e estavam habituados e passam a morar no manicômio que além de não oferecer boas condições para a habitação, é um ambiente desconhecido, fazendo com que os personagens tenham de fazer duas descobertas ao mesmo tempo uma é a de como se adaptar essa nova condição de vida sem a visão e a outra é a de adaptar-se a essa nova morada sem a visão. O que mais uma vez comprova que os espaços são determinantes para que os personagens ajam em determinadas circunstâncias, na cena descrita acima, foi determinante o

fato de os personagens estarem todos trancados em sanatório abandonado e não terem outra forma de obter alimentos. Sobre tudo, nesta passagem também percebemos o quanto o espaço fechado que deveria ser o ambiente seguro torna-se infernal. A esse respeito Frye (1973) apresenta uma divisão entre os arquétipos demoníacos:

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

Através do fragmento apresentado acima percebemos que Frye (1973) divide esses arquétipos em três, e esta divisão aparece nitidamente no romance de Saramago. O primeiro arquétipo é o mundo do pesadelo e do desespero é retratado pelo manicômio, onde os infectados pela cegueira permanecem trancados sem contato algum com o mundo externo. O segundo arquétipo, é representado através da perda da visão que além de causar uma grande desestabilidade emocional ainda causa um enorme sofrimento por ter de se afastar, por tempo indeterminado, dos familiares. E o terceiro arquétipo é representado através da violação moral sofrida pelas mulheres em troca de comida.

Ao saírem do manicômio após andar um pouco os cegos vão à casa da Rapariga dos óculos escuros. A Mulher do médico acompanha a Rapariga dos óculos escuros ao entrar em casa apesar da tristeza por não encontrar seus pais, a Rapariga percebe que ainda está tudo organizado, apenas um pouco empoeirado, as lembranças ainda estavam frescas sobre como os móveis estavam posicionados. Nesse tocante Ferreira (2008) diz que:

A casa, primeiro universo do ser humano, é um objeto onírico de fundamental importância numa poética do espaço. Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência. E no silêncio e na solidão sempre se volta para um outrora que há muito passou, reencontrando a casa nas profundezas de sua alma sonhadora (FERREIRA, 2008 p. 35).

Uma casa, assim como descreve a citação acima é o local onde o ser humano sente-se tranquilo, é o local protegido, é o local onde, por mais dura que a realidade seja, ao retornarem para casa o ser humano sente-se bem. É no silêncio e no aconchego do lar que se encontra a sabedoria para agir diante das adversidades. A descrição da casa que aparece inicialmente no romance é a casa onde habitam os protagonistas, as casas do Primeiro cego e a do Médico, são locais felizes, onde eles sentem-se seguros e protegidos, é também o local onde eles buscam o refúgio dos problemas. Quando nos é apresentada a casa da Rapariga, percebemos que a casa dela não era diferente da casa do Primeiro cego ou da casa do Médico, entretanto quando aparece esse espaço, o da casa, é marcado pela tranquilidade mas uma

tranquilidade que num primeiro momento entristece pela percepção de que toda a alegria que tinha todas as vezes que chegava em casa e encontrava seus pais, não mais teria, pois não sabia onde eles estavam, não sabia se tornaria a encontra-los. Vejamos a descrição desta cena:

A cozinha estava limpa e arrumada, o pó sobre os móveis era excessivo, [...] A memória da rapariga dos óculos escuros tinha-a levado pelo interior da casa [...] a cama dos pais estava por fazer, deviam tê-los vindo buscar de madrugada, sentou-se ali a chorar [...]. No quarto da rapariga, sobre a cómoda, havia uma jarra de vidro com flores já secas, a água evaporara-se, foi para lá que as mãos cegas se dirigiram, os dedos roçaram as pétalas mortas, como a vida é frágil, se a abandonam. (SARAMAGO, 1995 p. 238)

A descrição acima, só confirma o que tínhamos dito anteriormente que a casa é o lugar do aconchego. Mas a descrição a descrição das flores do vaso, que mostram a fragilidade da flor que ao ser abandonada não resiste. O abandono que a vizinha da casa de baixo sofre, pode ser comparado ao abandono da flor, com a vizinha a visão que se tem a seu respeito é que ela foi abandonada e teve que se virar como podia para sobreviver, ao entrarem na casa da vizinha no andar de baixo, a visão é horrenda, a casa estava tinha um mal cheiro muito forte, na medida que iam adentrando na casa era cada vez mais insuportável, ao perceberem como a senhora se alimentou todo esse tempo era como se a mulher tivesse se igualado à um animal.

[...] Tinham passado já o corredor, o fedor tornara-se insuportável. Na cozinha, mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinha, ossos, e, sobre a mesa, num prato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes [...] (SARAMAGO, 1993 p. 237)

Percebe-se que a casa onde deveria ser um ambiente que oferece segurança e estabilidade passa a ser um local que apesar de seguro deixou de ser estável, pois não oferece condições/subsídios para que esta senhora consiga sobreviver e alimentar-se dignamente. O fato de estar solitária tornou seus modos e hábitos como os de um animal selvagem, e neste caso a falta de luminosidade do ambiente o torna mais sombrio.

Outro ponto na obra onde aparece a inversão dos valores são as escadas simbolizando a ascensão e o declínio. A primeira escada que os personagens sobem é a escada que dá acesso ao manicômio “Ao lado direito, há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam em frente, sempre em frente, até aos degraus, os degraus são seis, avisou um sargento” (SARAMAGO, 1995 p. 47). Mal sabiam que esta escada era a subida ao declínio, pois viveriam momentos de muita tristeza, pavor e tormento. Mais tarde foi nesta mesma escada que muitos cegos ficaram presos quando o manicômio pegou fogo. Outra escada que aparece é a da Igreja, também com seis degraus, onde a mulher do médico sobe com muita dificuldade, pensou que adentraria em um ambiente tranquilo para que pudesse descansar um pouco estava tonta quase a desmaiar. Entretanto ao recobrar o sentido já dentro da igreja a mulher tem aversão ao que vê, todas as

imagens de santos com vendas brancas nos olhos, ou seja o ambiente de fé tornara-se intolerante. A sua subida até a luz, foi uma chegada as trevas.

A escada faz parte dos caminhos que um ser humano percorre para chegar ao seu objetivo, pensa-se que a subida de uma escada está associada a uma ascensão, entretanto no romance percebemos que há uma inversão, quando a personagem/personagens sobem as escadas não estão ascendendo e sim estão indo de encontro ao declínio. Sobre a representação simbólica da escada Frye diz que:

É a representação simbólica do ponto no qual o mundo apocalíptico não deslocado e o mundo cíclico da natureza se ajustam, e que proponho denominar o ponto de epifania. Seus ambientes mais comuns são o topo da montanha, a ilha, a torre, o farol e a escada ou escadaria. Os contos populares e as mitologias estão cheias de estórias de uma ligação original entre o céu ou o Sol e a Terra. Temos escadas de setas, cordas partidas pelas bicadas de pássaros daninhos, e coisas assim: tais estórias são amiúde análogas às estórias bíblicas da Queda, e sobrevivem na haste do pé de feijão de Jack, no cabelo de Rapunzel e até no curioso número de folclore incerto, conhecido como o truque indiano d acorda. O movimento de um para o outro mundo pode ser simbolizado pelo fogo de ouro que desce do Sol, como no fundamento mítico da história de Dânae, e, em sua réplica humana, pelo fogo aceso no altar sacrificial. O "escaravelho de ouro" da história de Poe, o qual nos recorda que o escarabeu egípcio era um emblema solar, desce do alto, na ponta de um barbante, através da órbita ocular de uma caveira numa árvore, e caiem cima deum tesouro enterrado: o arquétipo, aqui, liga-se estreitamente ao grupo de imagens de que estamos cuidando, especialmente a algumas de suas versões alquímicas. (FRYE, 1973 p. 200-201).

Na citação acima Frye explicita que é comum na literatura a escada ser associada como ponte de ligação entre o céu e a terra, entendendo-se que a subida de uma escada levaria ao céu. A subida da escada seria o caminho a ser percorrido até chegar à luz quando se vai da terra para o céu/sol. Na casa da Rapariga dos óculos, ela e a Mulher do médico sobem um lance de escada até a porta principal da casa, na esperança de encontrarem os pais da Rapariga, no entanto não os encontraram, o que inicialmente tornou a ida até lá frustrante.

Após saírem da casa da Rapariga dos óculos escuros, a Mulher do médico e o Médico voltaram a caminhar pelas ruas em busca de alimento, quando finalmente chegam ao supermercado em que ela havia conseguido comida logo depois que tinham saído do manicômio, porém, ao entrarem no supermercado a única coisa que a mulher do médico viu foram pessoas morrendo de fome, que contrariedade, apesar de estarem em um supermercado a única coisa que encontravam eram vidros vazios e quebrados e pessoas morrendo de fome. E ao sair deste ambiente totalmente desolada o marido a ampara e guia-a, sem saber por não enxergar, até uma igreja.

Depois de passarem por várias ruas, mercados, a loja e a casa da Rapariga dos óculos escuros, outro ambiente que merece ser ressaltado é a Igreja, pois é o ambiente que é tido como seguro, o local onde um cristão pode se refugiar, rezar e tranquilizar a mente e o

coração. Entretanto, a visão que a Mulher do médico tem na igreja é arrasadora, pois todas as imagens de santos e até a imagem de Jesus crucificado estão com uma venda branca nos olhos, neste momento é como se até mesmo os santos estivessem cegos, ou seja não poderiam recorrer nem a fé.

[...] não podia ser verdade o que os seus olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassados 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 tinham os olhos vendados, [...] A mulher do médico disse para o marido, Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, [...] as imagens vêem com os olhos de quem as vêem, só agora a cegueira é para todos, [...] (SARAMAGO, 1993 p. 301-302).

Ao saírem dali e encontrarem com o seu grupo de cegos e iam ao longo do caminho a Mulher do médico ia vendo quão imunda acidade tinha se tornado, conversando sobre o que tinham visto na igreja e como a desgraça dos outros cegos era enorme, até a casa do Médico. E neste momento é que eles têm de volta a tranquilidade, pois estão seguros, trocaram de roupa e até tomaram um banho com a água da chuva.

### 3.3 O que é celeste

Frye (1973) aponta algumas visões do que se poderia analisar em literatura por um viés Divino e Infernal, dentre tais visões nos restringiremos a falar sobre a visão de celestial que se trata de sentimentos onde um indivíduo preocupa-se com outros tendo como características a bondade, a lealdade e entre outras características que o tornam bom. A respeito do divino Frye (1973) diz:

[...] Os temas da lealdade, culto do herói, servidores fiéis, e semelhantes, empregam também tal metáfora. Os mundos animal e vegetal identificam-se um com o outro, e também com os mundos divino e humano, na doutrina cristã da transubstanciação, na qual as formas humanas essenciais do mundo vegetal, a comida e a bebida, a colheita e a vindima, o pão e o vinho, são o corpo e o sangue do Cordeiro, que é também Homem e Deus, e em cujo corpo existimos como numa cidade ou num templo. Ainda aqui a doutrina ortodoxa insiste na metáfora por oposição ao símile, e ainda aqui 'O conceito de substância ilustra as lutas da Lógica a fim de assimilar a metáfora. Transparece do início das Leis que o simpósio tinha algo do mesmo simbolismo comunal para Platão. Seria difícil encontrar uma imagem mais simples ou mais vívida da civilização humana: nela 'O homem tenta fechar a natureza e pô-la dentro de seu corpo (social), em vez da refeição sacramental. (FRYE, 1973 p.144-145).

No romance, essa visão de lealdade é notada logo depois que as mulheres passam por um abuso sexual e uma das mulheres da camarata da Mulher do médico veio à óbito, e tal fato causou uma grande revolta na Mulher do médico, pois além de serem usadas como objetos sexuais foram ainda mais humilhadas no dia seguinte quando os vândalos passaram pela

frente da camarata onde elas estavam, a Mulher do médico começou a pensar em como mataria o Chefe dos malfeitores. E não tardou muito foi até a última camarata onde eles ficavam e matou o Chefe dos vândalos com uma tesourada na garganta. Neste momento instaurou-se uma nova confusão, pois o Cego da Contabilidade pegou a pistola do antigo Chefe e com ela na mão deferiu alguns disparos para o ar com o intuito de acalmar os outros do bando, tentativa em vão. Já na saída da camarata a Mulher do médico dizendo que assim como disse que não ia se esquecer da cara do Chefe também não esqueceria da cara dos outros integrantes do bando, neste momento ela sofre a seguinte ameaça: “[...] Has-de pagar-mas, ameaçou o cego da contabilidade, tu e as tuas amigas, mas os cabrões de homens que lá tendes [...] a partir de hoje acabou-se a comida [...] (SARAMAGO, 1995 p. 187-188)”. Ao invés de se mostrar abatida, disse-lhe que a cada dia que ficassem sem se alimentar, um do bando morreria até que todos estivessem mortos.

Passam-se quatro dias sem chegar comida as camaratas, exceto na última camarata, então os cegos da primeira camarata decidem ir até a última atrás de comida e voltam fracassados, já que o Cego da contabilidade soltou vários tiros contra eles. Passados uma hora desse episódio uma mulher da segunda camarata pega um isqueiro que ela tinha guardado e atea fogo na última camarata, e esta morre quando as chamas crescem. Frye (1973) indica que “pharmakos ou vítima sacrificial tem que ser morta para fortalecer os outros” (FRYE, 1973 p. 149). Ou seja foi necessária a morte dessa mulher para que houvesse uma liberdade par os demais cegos, neste caso o fogo tem uma conotação positiva.

Ao saírem do manicômio, após deixar os cegos em segurança, a Mulher sai em busca de comida, depois de muito andar no centro da cidade encontra um supermercado, inicialmente ela não acha comida, mas vai até o depósito e ao chegar lá:

As portas metálicas estavam fechadas [...] A cave, pensou, os cegos que chegaram até aqui deram com o caminho tapado, deviam ter percebido que se tratava de um elevador, mas ninguém se lembrou de que o normal era que houvesse também uma escada, para quando faltasse a energia elétrica, por exemplo, como era o caso agora. Empurrou a porta corrediça e recebeu quase simultaneamente duas poderosas impressões, a primeira, a da escuridão profunda por onde teria de descer para chegar à cave, e logo, o cheiro inconfundível das coisas que são para comer (SARAMAGO, 1997 p.191).

Quando a Mulher do médico se depara com a escada, como vimos na citação acima, ao pensar em descer ela tem medo, pois o local está escuro. Neste momento percebe-se nitidamente a ascensão da personagem que mesmo tendo medo, enfrenta este medo e desce as escadas em busca de alimento. Embora a descida de uma escada remeta ao declínio neste caso nota-se claramente a ascensão da personagem. Ela desce em busca de comida e sobe para

encontrar seus companheiros. Ainda sobre as simbologias envolvendo escadas Frye (1973) fala que:

Na Bíblia temos a escada de Jacó, que no Paraíso Perdido da (ume na Bíblia, sendo a mais notável a Transfiguração; e a visão da montanha de Pisga, o fim do caminho através do deserto, do qual Moisés viu a longínqua Terra Prometida, liga-se-lhe tipo logicamente. Enquanto os poetas aceitaram o universo ptolomaico, o lugar natural do ponto de epifania era um cimo de montanha bem debaixo da Lua, o mais baixo dos corpos celestes. O Purgatório em Dante é uma enorme montanha, com um caminho subindo em espiral em torno dela: em seu topo, enquanto o peregrino recupera gradualmente sua inocência perdida e expulsa o pecado original, situa-se o jardim do Éden. É nesse ponto que se consuma a prodigiosa epifania dos últimos cantos do Purgatorio. A sensação de estar entre um mundo apocalíptico, acima, e um mundo cíclico, embaixo, também está presente, quando do jardim do Éden todas as sementes do mundo vegetal caem no mundo, atrás, enquanto a vida humana prossegue. (FRYE, 1973 p. 201)

Já na casa da Rapariga dos óculos escuros, o grupo de cegos pernoita por lá. Ao subir e descer as escadas a Rapariga, tem boas lembranças, a lembrança do aconchego da família, lembra-se de sua infância feliz, e esse episódio também mudam um pouco a Rapariga, pois ela percebe a valorização dos pais e torna-se mais alegre e jovial.

As escadas proporcionaram uma mudança aos cegos, se em alguns momentos ela é vista como declínio, como passagens aterrorizantes até a chegada do inferno, agora simbolizam a ascensão/transformação que cada personagem sofre, primeiro da mulher do médico que muda de perspectiva tornando-se mais corajosa, ascendendo espiritualmente para ultrapassar as adversidades, a rapariga dos óculos escuros retorna as suas origens reconsiderando e pensando melhor acerca de suas ações no passado. Ao saírem da casa da Rapariga dos óculos escuros, decidem ir para a casa do Médico, por ser a mais próxima dali.

Na volta, do supermercado, cai uma chuva torrencial, e neste momento temos o que é chamado de renascimento é como se essa chuva os revigorasse, até chegarem ao abrigo do seu grupo de cegos iam vendo outros tantos cegos a tomar banho naquela chuva de bocas aos céus à espera daquelas gotas que caíam de boca à dentro lavando-lhes até a alma.

A água simboliza a vida, retrata também ao nascimento, também está relacionada ao ato de limpeza, de pureza, a respeito da simbologia da água Frye (1973) explica que:

O simbolismo da água também tem seu próprio ciclo, das chuvas às primaveras, das primaveras e fontes aos córregos e rios, dos rios ao mar ou à neve hibernal, e assim sucessivamente. Esses símbolos cíclicos dividem-se habitualmente em quatro fases principais, sendo as quatro estações do ano o modelo para os quatro períodos do dia (manhã, meio-dia, tarde e noite), os quatro aspectos do ciclo da água (chuva, fontes, rios, mar ou neve), os quatro períodos da vida (juventude, maturidade, velhice, morte), e similares. [...] (FRYE, 1973 p. 161).

Ao chegarem na casa da mulher do médico depois de jantarem foram dormir e no meio da noite a mulher do médico acordou-se com o barulho da chuva, outra chuva torrencial,

então ela aproveita para ir lavar as roupas sujas, a Mulher do primeiro cego e a Rapariga dos óculos escuros vão ajuda-la e as três tomam um banho na varanda da casa, outro banho purificador.

[...] Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, [...] como vai escorrendo por elas abaixo, [...] cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. (SARAMAGO, 1993 p. 266).

Já na casa do Médico eles conseguem sentir-se seguros. A Mulher do médico conta-lhes tudo o que viu desde a saída do manicômio até a chegada na sua residência, seus companheiros sentem-se consternados e assombrados, percebem quanta falta a visão pode fazer. Até este momento alguns personagens já tinham tido sua ascensão pessoal, e é nítido como a cegueira foi importante para despertar alguns valores que estavam adormecidos. O Primeiro cego e sua Esposa que inicialmente eram mesquinhos e egoístas, tem uma mudança de comportamento ao perceberem quão sortudos tinham sido ao terem em seu “grupo de cegos” uma pessoa que os guiava. O Velho da venda preta passa de uma pessoa sem perspectiva e desestimulada pela idade a uma pessoa forte e jovial ao encontrar o amor e é junto da Rapariga dos óculos escuros que forma-se um novo casal no grupo. O Menino estrábico deixa de ser aquela criança tão apegada à mãe aprendendo a ser mais autônomo.

Todos eles passam a conviver como uma família. Algum tempo depois em uma noite ouvindo as leituras da Mulher do médico, como de costume, pois não se tinha muito o que fazer, o primeiro cego pensou que tinha adormecido, mas ainda escutava a voz da Mulher do médico, quando de repente o Menino estrábico tossiu e como o susto ele pensou que tinha mudado da cegueira branca para a cegueira comum, e o medo fez ele gritar: “Estou cego”, em seguida disse a sua mulher: “Vi tudo escuro”, e então abriu os olhos e viu e gritou “Vejo” todos ainda estavam sem acreditar, mas diante de tanta alegria perceberam que era verdade e naquela noite não puderam dormir ansiosos pela volta de suas visões. A segunda a recuperar a visão foi a Rapariga dos óculos escuros, que uma vez mais confirma seu amor pelo Velho da venda preta “Olha-me bem, sou eu a pessoa com quem disseste que irias viver, Conheço-te, és a pessoa com quem estou a viver” (SARAMAGO, 1995 p. 309), o terceiro a recuperar a vista foi o Médico, lá de fora do prédio escutavam-se gritos “vejo, vejo”. O dia que sucedeu o episódio foi um dia muito feliz, a todo momento escutavam-se gritos “vejo, vejo”. A Rapariga dos óculos escuros pensou em ir à sua casa deixar um bilhete para seus pais, caso eles retornassem saberiam onde encontra-la, e o Velho da venda preta a acompanhou, a ideia também foi seguida pelo Primeiro cego e sua Esposa. Restaram na casa o Médico, a Mulher do médico e o menino estrábico que dormia e sonhava que via e reencontrava a mãe. O

Médico e a esposa dialogaram sobre o problema do Menino estrábico, em seguida falaram sobre os motivos da cegueira “Porque foi que cegámos, Não sei, Talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (SARAMAGO, 1995 p. 310)

Tentamos estabelecer aqui a inversão dos espaços infernais e celestiais. Na busca pela resposta descobrimos quão importante foi a perda da visão, porque tal perda propiciou o crescimento e a redescoberta dos personagens principais, os espaços no qual estavam inseridos serviram como estepe para que saíssem de seu patamar de conforto, onde cada um só se preocupava consigo mesmo e como preservar o que tinham de valor, passassem pelo inferno da perda da visão, perda de seus bens, perda da família e transcenderem para poder recuperar a visão.

Ao final constatamos que os espaços não só modificam e delimitam a vida dos personagens, mas também foi de fundamental importância para que eles percebam a grandiosidade de estarem rodeados de pessoas e ao mesmo tempo estarem sozinhos, foi o estopim que precisavam para descobrirem quem realmente eram. A cegueira aliada aos espaços infernais e celestiais fez com que os personagens deixassem o mudo da escuridão em que viviam e passassem a enxergar o seu verdadeiro eu.

## CONCLUSÃO

Percebeu-se que a literatura tem grande importância, pois no momento em que uma pessoa passa a ser parte integrante de uma sociedade pensante deixando sua condição inicial de mero espectador e passa a ser construtor de opinião e crítica acerca do mundo que o cerca, o mesmo passa a não mais permitir que outros tomem decisões por si para a ser parte integrante de uma sociedade de pensadores.

A obra analisada neste trabalho é *Ensaio Sobre a Cegueira* (1997) de José Saramago, a história narrada, coloca o leitor para refletir sobre o que aconteceria se uma cidade inteira ficasse cega. Entretanto a cegueira retratada na obra não é uma cegueira comum, e sim uma “Cegueira Branca”. Para explicitar como esta metáfora da cegueira aliada ao estudo das noções de espaços infernais e celestiais influenciaram na vida dos personagens, respondemos ao seguinte problema: Como os espaços infernais e celestiais apresentados no romance de José Saramago, são delimitadores e modificadores da vida dos personagens?

Para responder tal questionamento primeiramente apresentou-se a definição de espaço, entrelaçando o estudo do espaço geográfico ao estudo do espaço na literatura. Em primeiro momento pensa-se que o espaço é tudo o que corresponde a um material concreto que se passa na narrativa de um texto. Logo percebe-se que o espaço e as dimensões que este ganha em uma narrativa vão além dessa primeira definição, pois é necessário que se entenda a construção do autor que são os cenários, espaços, ambientes e climas, é como se o narrador pincelasse em nossa memória a história. Vai se percebendo que alguns espaços que são utilizados são parecidos com o mundo em que o leitor vive, e este passa a pensar como se ele fosse o personagem da história.

Os personagens foram o componente da narrativa que deram sentido à história, foram peças chave para que entendêssemos como os espaços mudaram a vida deles. Sobre tudo é através da mudança de comportamento e pensamento de cada que entendemos como esses espaços delimitaram suas ações. O ladrão que, apesar de sua denominação, é caridoso com o primeiro cego, sua função é a de demonstrar o descaso dos governantes com os cegos do manicômio. A Mulher do médico, personagem principal da obra analisada, pois era a única que enxergava, passa de uma dona de casa cuidadosa e esposa amorosa, a uma mulher corajosa, que se torna assassina para defender todos os cegos, e protetora do grupo de cegos até que eles recobrem a visão. O Médico oftalmologista, marido dedicado e carinhoso, trai a esposa com a Rapariga dos óculos escuros. O Primeiro cego e sua Esposa são pessoas muito egoístas, assim que chegou ao manicômio e percebeu a presença do Ladrão foi logo querendo

brigar pelo carro roubado, e a esposa ao chegar no manicômio deixa transparecer muita tristeza mas é como se só ela sofresse, os dois deixam de ser tão egocêntricos e passam a ser mais solidários e prestativos entre si e com os outros. O Velho da venda preta antes era desmotivado e desesperançado, mas descobre o amor e sua vida rejuvenesce-se. A Rapariga dos óculos escuros deixa de ser prostituta, ocupando inicialmente o papel de mãe ela acaba entendendo e relembrando o valor de uma família e também rejuvenesce sua alma ao iniciar uma relação amorosa com o Velho da venda preta. O menino estrábico não tem grandes mudanças a não ser o fato de tornar-se mais autônomo e não chamar/perguntar tanto pela mãe.

Pela observação dos aspectos analisados chegou-se à conclusão de que os espaços são delimitadores da ação dos personagens, tendo em vista que eles perdem a estabilidade quando são presos em um manicômio e deveriam sentir-se seguros e protegidos, todavia passam por momentos infernais e nesse caso são levados a fazer coisa que em situações/ambientes normais não os faria, no momento em que conseguem a liberdade e vão à igreja ao invés de sentirem-se aliviados, mais uma vez sentem-se esquecidos e abandonados até pelas santidades. A cegueira aliada ao espaço onde os personagens se encontravam em cada situação, foi essencial para que eles fizessem uma reflexão e recuperassem alguns valores que tinham sido esquecidos ao longo dos anos. No final do romance, tem um trecho onde em um diálogo entre o Médico e sua esposa conversam sobre a cegueira “Porque foi que cegámos, Não sei, Talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (SARAMAGO, 1995 p. 310). Este trecho só reforça a constatação que tivemos, de que a metáfora da cegueira é apenas para que enxerguemos mais nitidamente tudo à nossa volta, no espaço que nos cerca. É uma reflexão voltada para si para o aperfeiçoamento pessoal, e que provavelmente se não tivessem perdido a visão, a razão, a condição humana de viver dignamente, se os espaços não tivessem sofrido a inversão de valores não teria renascido como o foi, não teriam melhorado a sua capacidade de entendimento de si próprios.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Marília. **Cronotopo e exotopia**. In: BRAIT, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave/Beth Brait. (org.). p. 95-114. São Paulo: Contexto, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Annablume, 2002.  
\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética: A teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- CABRAL, Cleber Araújo. **Leituras da Crítica: Mediações e Deslocamento**. V. 16, N. 2, 2010.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo, Companhia das letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DAISHONIN, Nichiren. Os Escritos de Nitiren Daishonin. V.2. São Paulo: Brasil Seikyo, 2004.
- DEFINA, Gilberto. **Teoria e Prática de Análise Literária**. São Paulo: Pioneira, 1975.

DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1994.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6º ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Literatura e Linguagem [1964]*. In: **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3ª edição. pp. 137-174. Rio de Janeiro: JZE, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung**. *Bulletin de la Société française de Philosophie*. O que é a crítica? Conferência proferida em 27 de maio de 1978. Tradução: Gabriela Lafetá Borges v. 82, n. 2, p. 35-63, avr./juin. 1990.

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

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 7ª ed., São Paulo: Ática, 1999.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1972.

GENETTE, Gerard. *Fronteiras da narrativa*. In: BARTHES, R (et. alii). **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Vozes, 1972. p.255-274.

JARDIM, João; CARVALHO, Walter. **Janela da alma**. (DVD 73 min) Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002.

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

LUKÁCS, George. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama – ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

MORAES, Ana Alcídia de Araújo. **Histórias de leitura em narrativas de professoras: uma alternativa de formação**. Manaus: Ed. Da Universidade do Amazonas, 1999/2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As artimages de Saramago**. Jornal Folha de São Paulo, 1998.

POUILLON, Jean. **O Tempo no romance; tradução de Heloysa de Lima Dantas**. São Paulo, 1974.

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

\_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo, Cia das Letras, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SEGOLIN, Fernando. *O evangelho às avessas de Saramago ou divino demasiado humano ou o Deus que não sabe o que faz*. In: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago uma homenagem**. São Paulo, Educ/Fapesp, 1999.

REUTER, Yves. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICHTER, Nanci Geraldo. **Os Espaços Infernais e Labirínticos em “Ensaio Sobre a Cegueira”**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Unidade da USP, 2007.

SANTOS, Milton, **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. *Travessias e Rotas das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (Das profecias Libertárias às Distopias Contemporâneas)*. n.1, p. 91-113. IN: **Léngua e meia**: Revista de Literatura e diversidade Cultural. 2001.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. 10º ed. São Paulo: Ática, 2007.