

# UM ESTUDO CRÍTICO SOBRE A OBRA LITERÁRIA *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: CONTRIBUIÇÕES PARA A TEORIA FANTÁSTICA

A CRITICAL STUDY ON THE LITERARY WORK *BLINDNESS*: CONTRIBUTIONS TO FANTASTIC THEORY

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p188-209>

Maria Islane de Moura Silva <sup>I</sup>  
Cristiane Feitosa Pinheiro <sup>II</sup>

## RESUMO

A pesquisa analisou a presença de elementos fantásticos na obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Para isso, realizou-se o estudo das duas principais vertentes do fantástico: Tradicional e Contemporâneo. Partindo da hipótese de que a obra pertence ao gênero fantástico, a análise realizada considerou a perspectiva do fantástico contemporâneo de Sartre (2007). Observando os elementos condutores da narrativa, constatou-se a presença de elementos insólitos dentro do romance, relacionados à cegueira branca que acomete os personagens logo no início da história.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura fantástica; Insólito; José Saramago;  
*Ensaio sobre a cegueira*.

## ABSTRACT

The research analyzed the presence of fantastic elements within the work *Essay on Blindness* (2017), by José Saramago. For this, the study of the two main aspects of the fantastic was carried out: Traditional and Contemporary. Based on the hypothesis that the work belongs to the fantastic genre, the analysis considered the perspective of Sartre's fantastic contemporary (2007). With this, observing the conductive elements of the narrative, it was verified the presence of unusual elements within the novel, related to the White blindness that affects the characters early in the story.

## KEYWORDS

Fantastic literature ; Unusual ; José Saramago;  
*Essay on blindness*.

<sup>I</sup> Universidade Federal do Piauí, Picos, Piauí, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade Federal do Piauí, Picos, Piauí, Brasil.



e Montague Rhodes James, trouxeram definições parecidas, nas quais a vacilação do leitor e/ou personagem é criada pela possibilidade de a história transitar entre o mundo real e o sobrenatural.

Todas essas definições são interpretações similares de uma mesma definição, pois ocorrem interferências no cotidiano, com manifestações de elementos incomuns e estranhos àquela realidade. Posteriormente, esses trabalhos ajudaram na definição dada por Todorov, principal precursor a explorar os caminhos do gênero fantástico. A seguir, serão apresentadas as duas principais vertentes da literatura fantástica: o fantástico tradicional de Todorov e o fantástico contemporâneo de Jean-Paul Sartre.

## **1 O FANTÁSTICO TRADICIONAL DE TODOROV**

Em razão da incerteza de se determinar o gênero fantástico, Todorov desenvolveu um trabalho sobre as suas definições. Ele se dedicou à tentativa de definir o que era o gênero e delimitar o que a ele pertencia. Para isso, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2007), buscou estudar a visão ambígua que a narrativa fantástica estabelece, a relação do leitor com a obra e os aspectos linguísticos do texto como a semântica e a sintaxe.

Todorov situou o fantástico na esfera do gênero literário e foi o primeiro teórico a estudar a literatura fantástica a partir dessa perspectiva. Portanto, para ele, conceituar o gênero é essencial no desenvolvimento de sua análise. Ele recorreu à teoria dos gêneros de Nortrop Frye (1912-1991), que, em suma, fundamenta-se em algumas ideias do estruturalismo com a discussão de aspectos verbais, semânticos e sintáticos, e classifica o drama, a poesia lírica, a poesia épica e a prosa como gêneros literários, além de declarar a predileção pelos gêneros teóricos e não pelos históricos.

Desse modo, o autor resume suas conclusões acerca da discussão sobre gêneros sugerindo que, “toda teoria dos gêneros se apoia em uma representação da obra literária” (TODOROV, 2007, p. 19), logo, é estabelecida por uma organização subjetiva. A partir disso, ele se detém no estudo do gênero fantástico. Segundo Todorov, é possível explicar um fenômeno estranho de duas maneiras, por causas naturais ou sobrenaturais, e a vacilação entre essas duas possibilidades é que cria o efeito fantástico. O fantástico, então, está sujeito a uma visão ambígua, de vacilação, quando o leitor fica vacilante entre uma explicação natural ou sobrenatural dos acontecimentos.

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra (TODOROV, 2007, p. 22).

Portanto, o gênero fantástico está na vacilação do leitor e/ou personagem diante das conclusões que ele tem da história. Se o leitor escolher uma resposta, seja natural ou sobrenatural para os acontecimentos, a história passa a gêneros vizinhos, ao que o autor chama de estranho ou maravilhoso.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2007, p. 23).

Todorov desenvolve três leis para estabelecer um texto como fantástico, sendo elas: a necessidade de integração do leitor ao mundo dos personagens, a identificação do leitor com o personagem e, por fim, é necessário que o leitor assuma uma postura frente ao texto, com uma interpretação que não deve ser poética, nem alegórica. Desse modo, de acordo com Todorov, as leis do fantástico podem ser estabelecidas como:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação 'poética' (TODOROV, 2007, p. 27).

Portanto, o leitor implícito e/ou personagem são elementos fundamentais nessa definição, pois, para ele, o fantástico necessita da integração do leitor ao mundo dos personagens e é a visão ambígua do leitor sobre o texto que o definirá como fantástico. Além disso, o autor chama a atenção para um perigo que ameaça o fantástico e diz respeito à interpretação do texto. No ato da leitura, se o leitor se volta aos seus costumes habituais, ou seja, sai do mundo dos personagens e não se pergunta acerca dos elementos estranhos da narrativa, porque sabe que não se deve levá-los ao ‘pé da letra’, o fantástico enfrenta um problema: o “fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler” (TODOROV, 2007, p. 28). Assim, o fantástico depende da interpretação do leitor sobre a obra, devendo este assumir uma posição vacilante frente aos acontecimentos da narrativa.

Desse modo, o autor conclui que “o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente.” (TODOROV, 2007, p. 35). Assim, se o leitor tomar uma decisão ao final da história, a narrativa sai do campo do fantástico e passa a pertencer ao campo dos gêneros estranho ou maravilhoso.

## 2 JEAN-PAUL SARTRE E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Tzvetan Todorov se dedicou a uma definição abrangente do gênero fantástico, esclarecendo conceitos que se popularizaram entre os séculos XVIII e XIX. Mas, recentemente, no século XX, outro autor, chamado Jean-Paul Sartre (1905-1980), ganhou destaque com um trabalho intitulado *Situações I*. No ensaio chamado “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem”, ele aponta para o surgimento de um gênero fantástico contemporâneo, que seria um seguimento do fantástico tradicional, que ele considera o “derradeiro estágio da literatura fantástica” (SARTRE, 2005, p. 136). Tal qual os outros gêneros, o fantástico tem uma linha histórica a ser considerada, portanto pode-se dizer que o fantástico contemporâneo é o prosseguimento dessa história, com a introdução de algumas ideias novas ao universo do insólito.

O fantástico contemporâneo de Sartre (2005) surgiu em meio ao avanço do capitalismo que teve seu período mais significativo entre os séculos XIX e XX, quando houve imensos avanços tecnológicos que possibilitaram levar o homem à lua. Por outro lado, a pobreza e a fome





Nessa perspectiva, o fantástico não é mais regido pela oposição entre o mundo natural e o sobrenatural: “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico” (SARTRE, 2007, p. 136). A diferenciação do fantástico, na concepção de Sartre, está no próprio elemento insólito, que não trata mais de seres sobrenaturais, mas sim de elementos que perturbam a ordem dos acontecimentos do homem comum.

É justamente nesse contexto, supostamente normal, que o elemento insólito surge em *Ensaio sobre a cegueira*. A obra é narrada em terceira pessoa, como a maioria das obras de Saramago, e seu narrador é do tipo onisciente, pois ele possui todas as informações sobre a história contada, além de conhecer intimamente os personagens.

O espaço onde a trama é desenvolvida é uma cidade grande que não é nomeada. Boa parte da história acontece em um manicômio abandonado da cidade. O tempo da história é indefinido, as ações dos personagens são influenciadas pelo tempo e espaço que conduzem a narrativa.

O texto inicia colocando o leitor em um ambiente comum de trânsito em uma cidade. O narrador cita a faixa de pedestres, o semáforo, a impaciência dos que estão parados no sinal vermelho, e cria-se logo uma atmosfera de que está tudo normal, em uma cidade com leis de trânsito conhecidas por todos.

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente (SARAMAGO, 2017, p. 11).

Ainda com relação aos elementos comuns que iniciam a narrativa, é possível perceber, em um outro trecho, como o narrador introduz possíveis causas comuns para o acontecido. Logo depois da cena inicial do

trânsito parado, o sinal abre para os carros, mas um dos carros não sai do lugar. Isso sugere algo diferente do habitual. No entanto, até o presente momento, o leitor segue em uma atmosfera completamente normal, sem nenhum efeito de estranhamento na leitura.

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, bloqueio dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso (SARAMAGO, 2017, p. 11).

O que vai ser considerado fantástico na perspectiva de Sartre é a necessidade de perturbar a estrutura natural das coisas, incorporando o elemento insólito no cotidiano:

O que será observado neste novo fantástico é uma tentativa constante de desestabilizar a normalidade, mas não de uma maneira espantosa ou tensa, uma vez que os eventos insólitos são incorporados ao mundo cotidiano sem necessariamente se propor um mundo com novas leis (LOBO, 2012, p. 109).

Na obra, o narrador segue buscando respostas comuns para a situação. É usual que escritores do gênero fantástico confirmem ao narrador um discurso de afirmação dos fatos ocorridos, gerando o maior grau de legibilidade possível para a história, a fim de que o leitor não tome a história como um engano, anulando-a do campo do fantástico.

Nesse momento, os demais personagens da cena já estão sem paciência, como é comum nas situações de trânsito. Em seguida, eis que o personagem que estava dentro do carro, consegue abrir a porta e diz estar cego. Esse fato, a priori, não choca tanto, pois, apesar de raro, pode acontecer. A partir dessa cena, a curiosidade do leitor dá um salto, pois surgem várias possibilidades que podem dar rumo à história.

O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros



Finalmente, chega-se ao ponto principal de análise. Pode-se dizer que a cegueira branca da qual o homem foi acometido é o elemento insólito na trama. Respeitando a concepção de Sartre, o efeito fantástico surge no romance por uma simples mudança no cotidiano, uma quebra de expectativa, que deixa o homem perdido, com critérios indefinidos para julgar a situação que o rodeia. No fantástico contemporâneo, o acontecimento estranho aparece logo no início da narrativa, e não no ápice, como acontecia nas histórias do século XIX.

Prosseguindo a trama narrativa, o primeiro cego, é assim que ele é chamado na narrativa, vai para casa com a ajuda de um homem, que mais tarde descobre-se ser um ladrão. Nessa passagem, o narrador deixa clara sua crítica ao sistema social vigente, uma vez que o ladrão foi apenas com a boa intenção de ajudar o cego, mas, corrompido pelo sistema, vê nessa situação a oportunidade para pegar o carro para si.

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre (SARAMAGO, 2017, p. 10).

Em busca de respostas para a cegueira repentina, o primeiro cego vai ao oftalmologista, mas não consegue um diagnóstico satisfatório para a sua condição. Dessa vez, é o médico que anseia por respostas científicas para tal enfermidade, mas também não encontra respostas consistentes.

Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma. Afastou-se do aparelho, esfregou os olhos, depois recomeçou o exame desde o princípio, sem falar, e quando outra vez terminou tinha na cara uma expressão perplexa, Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos (SARAMAGO, 2017, p. 23).



## 4 O PERCURSO FANTÁSTICO DOS PERSONAGENS

Destina-se essa seção para uma discussão mais aprofundada acerca dos percursos dos personagens na narrativa e suas equivalências com a teoria fantástica de Sartre. Conforme afirma Gancho, o personagem pode ser qualquer ser que dentro do enredo obtenha seu espaço de ação e/ou de fala, tornando-se responsável pelo desenvolvimento do enredo:

o personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outros personagens mas nada faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem (GANCHO, 2002, p. 14).

Conforme a definição de Sartre (2005), no fantástico contemporâneo não há mais fantasmas, nem fadas ou vampiros. Nesse gênero, o homem contemporâneo tem a oportunidade de refletir a sua própria imagem. De acordo com os pressupostos da literatura fantástica contemporânea, assim, o foco do romance é o próprio homem.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, os personagens não têm um nome específico e são designados pelas suas características. Esse sentimento de anonimato vai se tornando maior à medida que a cegueira branca vai se disseminando pela cidade e causando o sofrimento e o caos.

Não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse (SARAMAGO, 2017, p. 64).

Conforme a narrativa vai se desenrolando, o leitor vai se familiarizando com os personagens e passa a conseguir diferenciá-los por meio das designações indicadas pelo narrador. Os personagens principais são o primeiro cego, o ladrão, o menino estrábico, a rapariga dos óculos escuros, o médico, o homem da venda preta e a mulher do médico.

A primeira pessoa apresentada na história ficou conhecida como o cego, visto que só ele estava nessa condição: “o cego implorava, Por favor,

Alguém me leve para a casa” (SARAMAGO, 2017, p. 14). Após a epidemia se alastrar, o narrador passa a se referir a ele como o primeiro cego. Na narrativa, não há muitas informações sobre ele, apenas que se trata de um homem adulto e que é casado. Sobre o ladrão, este rouba o carro do primeiro cego, por isso essa denominação dada pelo narrador.

Tinham-nos apanhado nas suas casas, um após outro, o do automóvel, primeiro de todos, o ladrão que o roubou, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho estrábico, este não, a este foram-no buscar ao hospital aonde a mãe o levou (SARAMAGO, 2017, p. 24).

O menino estrábico é designado pela sua condição física e sabe-se apenas que se trata de um menino que estava no consultório do médico no dia que o primeiro cego foi se consultar.

Havia um velho com uma venda preta num dos olhos, um rapazinho que parecia estrábico acompanhado por uma mulher que devia de ser a mãe, uma rapariga nova de óculos escuros, duas outras pessoas sem sinais particulares à vista, mas nenhum cego, os cegos não vão ao oftalmologista (SARAMAGO, 2017, p. 8).

A rapariga dos óculos escuros é descrita como uma mulher sensual, bonita e jovem. Ela também passou pelo consultório do oftalmologista, pois estava tratando de uma conjuntivite e, por isso, estava usando óculos escuros.

a rapariga tinha os dentes bonitos e sabia como mostrá-los [...] Sem dúvida esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta,[...] mas [...] só vai quando quer e com quem quer [...] Ela tem como a gente normal, uma profissão, Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode (SARAMAGO, 2017, p. 31).

Também não há muitas descrições acerca do médico. Isso acontece porque o objetivo do narrador parece ser representar classes e não pessoas individuais. Além disso, essa desconstrução de identidade serve para aproximar os leitores dos personagens. Por isso, não há muitas descrições sobre aparência ou personalidade.



Como aponta Sartre, no mundo humano em reverso, onde as coisas apresentam um tom estranho, só há uma única saída possível: o personagem também deve agir às avessas. É assim que se configura o insólito dentro do insólito. O mundo transforma-se em fantástico e o leitor passa a fazer parte desse mundo, tornando a atmosfera absurda em algo familiar.

De acordo com Cyntrão (2001, p. 71),

é assim que, sem necessidade de apelo a elementos mágicos ou maravilhosos, o leitor é conduzido “às avessas” para o mundo “às avessas”, conclusão: tudo lhe parece “direito”! O herói fantástico despoja-se, portanto, de sua razão humana.

Na narrativa, a mulher do médico logo percebe que precisa agir como os cegos para se integrar àquele novo mundo. Assumindo sua fragilidade e certa de que logo cegará como os demais, ela se metamorfoseia para se adaptar às novas situações e despoja-se de sua razão humana diante de tal situação.

A mulher do médico voltou para dentro. Num armário que estava meio aberto encontrou camisas-de-forças. Quando voltou a juntar-se ao marido, perguntou-lhe, És capaz de imaginar aonde nos trouxeram, Não, ela ia a acrescentar A um manicómio, mas ele antecipou-se-lhe, Tu não estás cega, não posso consentir que fiques aqui, Sim, tens razão, não estou cega, Vou pedir-lhes que te levem para casa, dizer-lhes que os enganaste para ficar comigo, Não vale a pena, de lá não te ouvem, e ainda que te ouvissem não fariam caso, Mas tu vês, Por enquanto, o mais certo é cegar também um dia destes, ou daqui a um minuto, Vai-te embora, por favor, não insistas, aliás aposto que os soldados nem me deixariam pôr um pé nos degraus, Não te posso obrigar, Pois não, meu amor, não podes, fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos, Isto é uma loucura, Deve de ser. estamos num manicómio (SARAMAGO, 2017, p. 48).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, percebe-se que não há saída para os personagens, pois estão reféns dos acontecimentos. Com a chegada do elemento insólito, eles ficam incapazes de demonstrar afeto, os seus relacionamentos tornam-se rasos e o homem contemporâneo revela-se incompleto.

No trecho a seguir, é possível perceber a impotência em que se encontram os personagens, que sem questionar apenas aceitam a sua nova condição. Já que são incapazes de descrever o que estavam sentindo



## 5 A INFLUÊNCIA DO NARRADOR NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

A figura do narrador é importante para a análise, pois o foco da narrativa é construído a partir de suas descrições. Através do discurso do narrador heterodiegético, ainda que onisciente, o leitor consegue enxergar, com riqueza de detalhes, qual era de fato a situação que os cegos enfrentavam. O narrador heterodiegético não participa como personagem da história, atuando em segundo plano por meio das descrições dos fatos.

Examinar a credibilidade do narrador é uma das questões mais importantes no que se refere aos contos fantásticos. A existência do narrador é muito importante para que o elemento insólito faça sentido dentro da obra. Cabe ao narrador o ato de narrar os fatos e mostrar ao leitor a veracidade da narrativa. Pois, conforme Sartre (2005, p. 140), “não posso pensar coisa alguma, a não ser por noções escorregadias e cintilantes que se desagregam sob meu olhar”. Ou seja, o leitor não deve chegar a uma conclusão. As noções que o narrador entrega ao leitor implícito devem ser convictas, porém devem deixar o leitor duvidoso de suas próprias conclusões, que logo se tornam inconclusivas.

O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* é irônico, o que pode colocar em dúvida a sua credibilidade frente ao leitor. No entanto, ele consegue apresentar seu ponto de vista sem afetar o ritmo da história, pois, apesar de serem críticas ácidas, elas estão incorporadas ao texto.

Na narrativa, após o contato inicial entre os cegos, começam a formar-se grupos. Os personagens do início, que se conheciam do consultório do oftalmologista, decidiram formar o primeiro grupo. No manicômio, os alimentos eram escassos e as condições de higiene, precárias. Conforme novos cegos foram chegando, a situação piorou ainda mais. No fragmento abaixo, é possível observar a situação deplorável em que os personagens se encontram. Além disso, pode-se perceber a voz do narrador que utiliza de artifícios para atingir seus objetivos. Com o uso desses artifícios, “o narrador, portanto, se constrói como organizador, comentarista e, até mesmo, analisador da narrativa” (CAMARGO, 2015, p. 31).

Quando ao princípio os cegos daqui ainda se contavam pelos dedos, quando bastavam duas ou três palavras trocadas para que os desconhecidos se convertessem em companheiros de infortúnio [...] [...] levar com dignidade a cruz da natureza eminentemente escatológica do ser humano. Mas agora, ocupados como se encontram

todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns [...] Uma vez ao dia, sempre ao fim da tarde, como um despertador regular dos produtos de limpeza, recordava que havia um telefone em cada camarata para requisitar os suprimentos necessários quando faltassem, mas o que ali verdadeiramente se necessitava era um poderoso jorro de mangueira que levasse à frente toda a merda [...] depois, por favor, olhos, uns simples olhos [...] Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos. [...] Há que dar remédio a este horror, não aguento (SARAMAGO, 2017, p. 133-134).

Primeiramente, há a experiência repulsiva dos personagens em relação ao meio que se nota pela descrição detalhada do narrador onisciente sobre o ambiente. Em seguida, ele se inclui na história com alguns comentários e, por fim, ele consegue resumir todo o cenário de horror narrado em uma fala da mulher do médico.

Diante da situação precária em que os personagens se encontram, um novo grupo vê a oportunidade de engrandecer por meios ilícitos à custa dos bens materiais dos demais cegos. Para isso, eles roubam a comida das outras camaratas e, em troca de comida, pegam os bens materiais dos outros.

E o pagamento, tornou a mulher do médico, quanto nos vai custar um café com leite e uma bolacha [...] Cada camarata nomeará dois responsáveis, esses ficam encarregados de recolher os valores, todos os valores, seja qual for a sua natureza, dinheiro, jóias, anéis, pulseiras, brincos, relógios, o que lá tiverem, e levam tudo para a terceira camarata do lado esquerdo, que é onde nós estamos, e se querem um conselho de amigo, que não lhes passe pela cabeça tentarem enganar-nos, já sabemos que alguns de vocês vão esconder uma parte do que tiverem de valioso, mas digo-lhes que será uma péssima ideia, se não nos parecer suficiente o que entregarem, simplesmente não comem, entretenham-se a mastigar as notas de banco e a trincar os brilhantes. Um cego da segunda camarata lado direito perguntou, E como fazemos, entregamos tudo de uma vez, ou vamos pagando conforme o que formos comendo, Pelos vistos não me expliquei bem, disse o da pistola rindo-se, primeiro pagam, depois e que comem, e, quanto ao resto, pagar segundo o que comessem, isso iria exigir uma contabilidade muito complicada, o melhor é levarem tudo de uma vez

[...] ai de vocês se encontrarmos nem que seja uma moeda, e agora toda a gente fora daqui, rápido (SARAMAGO, 2017, p. 140).

À primeira vista, nota-se que, nessa cena, o narrador não se intromete. Ele apenas narra o que está acontecendo. Esses momentos em que o narrador não se inclui na história são importantes para progredir com o leitor e não causar desconfiança quanto a sua credibilidade.

Mas, nem sempre é assim, o narrador aparenta querer perturbar a consciência de quem o lê, por isso, frequentemente ele irrompe na narrativa com suas opiniões, ora irônicas, ora críticas.

Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido [...] quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas (SARAMAGO, 2017, p. 25-26).

A esse respeito, essa invasão em alguns momentos pode revelar sentimentos dos personagens e, além disso, revelar pensamentos que perpassam a cabeça do leitor, mas que se tornam verdadeiros na medida que são enunciados pelo narrador da história.

Assim, é-lhe peculiar fazer uso da invasão do pensamento das personagens, a fim de revelar suas verdades mais recônditas, também de manusear o tempo ficcional em conjunto com o histórico, causando um vai-e-vem revelador de uma pluralidade de pontos de vista e de julgamentos, que, *a priori*, poderiam gerar certo desconforto e confusão entre real e ficção, mas que podem, ainda, demonstrar o caráter relativo das verdades que, inadvertidamente, parece que todos nós, no papel de leitores, aceitamos como únicas (MUNER, 2012, p. 3).

Ao narrador é concedido o espaço para conduzir o leitor ao desfecho, para ajudá-lo a atravessar esse “mar de leite”, de modo que se perceba ele como o criador de algo, mas que ainda não finalizou a sua tarefa.

Sartre afirmava que “uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura [...] só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à obra” (SARTRE, 1989, p. 39). Por isso, o narrador tem o papel de condução, mas se espera do leitor implícito a ação de perceber os excertos essenciais da obra, incluindo sua própria participação.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a estudar, pela perspectiva do gênero fantástico, o livro *Ensaio sobre a cegueira*. Durante a análise, observou-se o papel dos personagens como primordial no processo de construção. Analisou-se, a seguir, o percurso dos personagens com vistas a estabelecer a leitura pela perspectiva do fantástico.

Entende-se que o elemento insólito da cegueira branca surge na trama repentinamente, assim como previsto na teoria de Sartre (2007), e, a partir desse evento, muda a estruturação do romance, tornando-o fantástico. Quando a cegueira irrompe no mundo dos personagens, o caos se instala e começam a surgir perguntas na cabeça do leitor e dos personagens sobre o ocorrido. Nesse momento de dúvida entra em cena o narrador, que diante da situação, apresenta os fatos naturalmente, a fim de dar mais veracidade à história. Ao final, no desfecho, tem-se que assim como a cegueira surge repentinamente, ela se esvai da mesma forma na trama.

Portanto, pode-se afirmar que *Ensaio sobre a cegueira* pertence ao gênero fantástico, com a demarcação do insólito a partir da cegueira branca. O livro trata de maneira fantástica sobre os problemas do homem, visto que no fantástico contemporâneo o elemento insólito surge dos próprios acontecimentos que perturbam a ordem do homem comum contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

CAMARGO, Amanda Kristensen de. *A influência do contexto na identidade dos personagens de Ensaio sobre a cegueira, de Saramago*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras), Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/139089>

CYNTRÃO, Sylvia Helena. “A narrativa de semiotização do acontecimento: o mundo ‘absurdo’ de Albert Camus e o mundo ‘fantástico’ de Murilo Rubião”. *Cerrados*. Revista do curso de pós-graduação em literatura, Brasília, v. 10, n. 11, p. 67-77, 2001.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

LOBO, Danilo Moraes. "A narrativa fantástica e suas intersecções entre a literatura e a filosofia". *Pandora Brasil*. n. 40, p. 102-113, mar. 2012. Disponível em: <https://livrozilla.com/doc/1244320/9-a-narrativa-fant%C3%A1stica-e-suas-intersec%C3%A7%C3%B5es-entre-a-lite>. Acesso em: 05 out. 2021.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2020.

MUNER, Camila Rocha. "Ensaio sobre a cegueira: a voz de um narrador muito antigo". *Territórios*. v. 3, n. 2, p.01-06, jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/876>. Acesso em: 01 out. 2021.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 2. ed. Editora Companhia das Letras, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Recebido em 13 de dezembro de 2021

Aprovado em 20 de junho de 2022

Maria Islane de Moura Silva

Graduanda em Letras na Universidade Federal do Piauí.

Contato: [islanemoura50@gmail.com](mailto:islanemoura50@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-1026-8604>

Cristiane Feitosa Pinheiro

Professora da Universidade Federal do Piauí. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Piauí. Mestra em Educação pela Universidade Federal do Piauí.

Contato: [cristianepinheiro@ufpi.edu.br](mailto:cristianepinheiro@ufpi.edu.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-5297-5614>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.